Зограф

часопис за средњовековну уметност

13

Свеска Александра Дерока



Институт
за историју уметности

Београд
1982

Зограф

Часопис за средњовековну уметност
Број 13, 1982

И з д а ј е

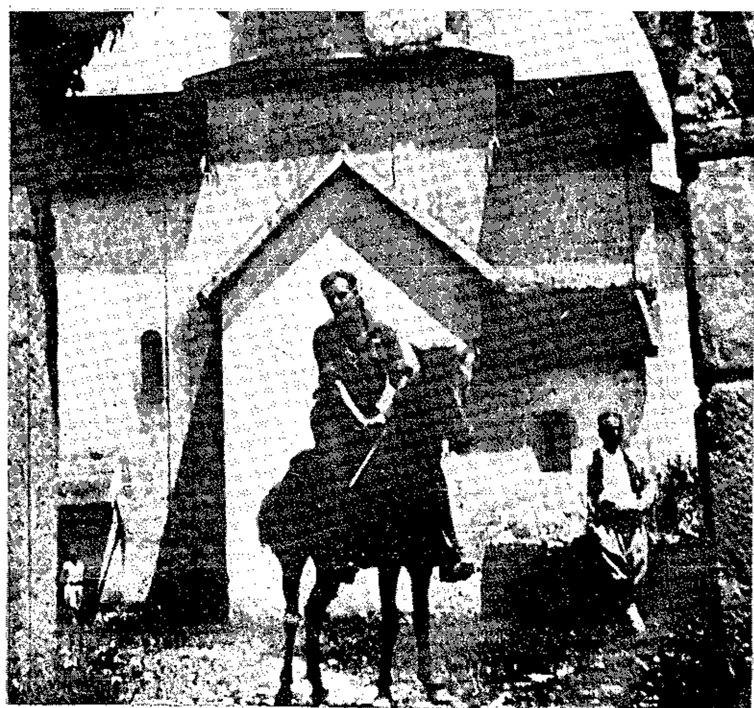
Институт за историју уметности
Филозофски факултет
Београд, Чика Љубина 18—20

Садржај

Чланци:





Александар Дероко, Из радних дана (фотоколаж I)

Овом свеском „Зографа“ обележава се много година плодног рада на проучавању средњовековне архитектуре академика и професора Александра Дерока, прилозима једног броја његових пријатеља, сарадника и поштовалаца.

Пре више од шездесет година Александар Дероко је кренуо у истраживања старе српске архитектуре која је остала, и поред свестраног интересовања за архитектуру прошлости, његово трајно научно опредељење. Међу првима А. Дероко је походио споменике старога Раса, српске споменике у околини Скадра, на Косову, на обалама Лима, Хиландар . . . Мада је прва путовања обавио још као студент, са њих су у нашу културну и научну јавност допрла нова стручна сазнања о појединим веома значајним споменицима српске архитектуре.

Своја првотна трагалачка искуства богатио је сталним, преданим истраживачким радом. Из тог рада произишле су бројне студије, као и његово капитално дело о монументалној и декоративној архитектури, једна од најпотпунијих историја архитектуре средњовековне Србије. Његове оцене и тумачења, првенствено архитектонско-уметничких вредности, естетског израза ове архитектуре, засновани на темељном познавању не само појединачних грађевина већ и општих токова у којима се развијала архитектура у средњовековној Србији, служили су и несумњиво ће служити будућим генерацијама као ослонац према коме ће се одмеравати и проверавати нова научна сазнања у овој области.

Трагајући за остацима свеукупне средњовековне прошлости А. Дероко је велики део свог животног века посветио изучавању старих средњовековних градова. Једноставним и непосредним казивањем и својим карактеристичним цртежом оставио је трајне податке о облику и изгледу многих градова у Србији, Црној Гори и Македонији. Већину је детаљно истраживао, неке и археолошки испитивао, проучавао историјске изворе, сакупљао је податке о старом средњовековном оружју по европским музејима и на средњовековним фрескама, да би осветлио не само архитектуру већ и живот у грађевинама. Његова студија о средњовековним градовима, стара сада већ више од тридесет година, постала је својеврсни уџбеник за потоње истраживаче.

Следећи своје претходнике и учитеље А. Дероко је активно суделовао и у практичној заштити архитектонских споменика. Његов педагошки рад, дуг четири деценије, на Архитектонском факултету у Београду, оставио је дубоки траг не само у образовању млађих стручњака који су се посветили проучавању развоја архитектуре и уметности, већ и у ширем образовању архитеката којима је преносио богато научно искуство не само из области средњовековне архитектуре већ и архитектуре других стилских епоха у Југославији, античке архитектуре, а посебно народног неимарства које је још од своје младости проучавао, тумачио његове вредности и дао прву комплексну и обимну студију о старој сеоској и варошкој архитектури у Југославији.

Настављајући традицију научног истраживања архитектуре у Србији, научни рад А. Дерока и његове генерације обележио је једну значајну историјску епоху у том развоју. Свестраношћу свог научног интересовања и рада, богатством културе и истанчаним уметничким осећањем, Александар Дероко заузима истакнуто место у овој истраживачкој епохи, која је извршила снажан утицај на научни развој млађих генерација архитеката у Србији.

Јован Нешковић

Од одной группе византийских стеатитов

Алиса Банк

При изучении и классификации византийских стеатитовых изделий мое внимание привлекла группа иконок несколько необычных по манере исполнения и сходных между собой по некоторым деталям оформления.

Речь идет об поясном изображении св. Георгия из Венского художественного музея[1] (рис. 1), о Богоматери с младенцем из Британского музея[2] (рис. 2) и о погрудном изображении св. Василия в Христианском музее в Ватикане[3] (рис. 3).

На всех трех памятниках полуфигуры заключены в арки между колоннами. Подобное расположение фигур достаточно широко распространено на изделиях из слоновой кости и из камня. Встречаются различные типы колонн, баз и капителей. На некоторых капителях изображаются парные птицы, воспроизводящие подобные мраморные византийские капители.[4] На всех трех интересующих нас памятниках представлены головы животных, скорее всего протомы львов; подобные византийские капители мне не известны. Арки украшены киматионом. На некоторых стеатитах он передается изысканно и точно.[5] На данных экземплярах он деформирован; на иконках Василия и Георгия он превращается как бы в серию повторяющихся омег.

Верхние углы иконки Богоматери заполнены обращенными к центру фигурами пророков с развернутыми свитками: они несколько напоминают пророков

---

[1] F. Eichler und E. Kris, *Die Kameen im Kunsthistorischen Museum*, Wien 1927, Taf. 21, n° 131, S. 96.

[2] O. M. Dalton, *Catalogue of Early Christian Antiquities and objects from the Christian East in the British Museum*, London 1901, pl. III, n° 112, p. 17—18.

[3] R. Righetti, *Le opere di glittica dei musei annassi alla Biblioteca Vaticana*, Rendiconti della Pontificia Accademia archaeologia, vol. XXVIII, 1955—1956, tav. 5, n° 10, p. 333. Сопоставление этих трех стеатитов: А. Банк, *Прикладное искусство во Византии IX—XII вв*, Очерки, Москва 1978, 103—104, Богоматер-рис. 94.

[4] А. В. Банк, *Византииское искусство в собраниах Советского союза*, Ленинград — Москва 1966, таб. 156 (= A. Bank, *L'art byzantine dans les Musées de l'Union Soviètique*, Leningrad 1977, 150).

[5] H. Peirce and R. Tyler, *Three Byzantine Works of Art*, DOP, 3. Cambridge Massachusetts 1941, p. 4—6. pl. 5.



Рис. 1.
Св. Георгий из Венского художественного музея



Рис. 2.
Богоматерь с младенцем из Британского музея



Рис. 3. *Погрудное изображение св. Василия в Христианском музее в Ватикане*

на артосной панагии из ризницы монастыря Пантелеймона на Афоне.[6] Это дает некоторые основания для отнесения памятника к самом уконцу XII—началу XIII в. Далтон датирует его „поздней эпохой“, а Н. П. Кондаков — XIV веком. Полагаю, что черт зрелого палеологовского стиля, как и палеографии этого времени на рассматриваемой группе памятников не наблюдается, тогда как детали раннего XIII в. имеются: помимо аналогии приведенной выше, укажу например на форму щита (скорее всего срезанного сверху, в виде треугольника) и в иконке св. Георгия,[7] на характер начертания букв на иконке св. Василия.

Капители в виде голов животных не часто встречаются в произведениях византийского искусства. Один из немногих примеров имеется на миниатюре с изображением св. Феодора в минологии Василия II.[8] Имеются они и в армянских миниатюрах, в частности в киликийских рукописях,[9] начиная с XII века. Гораздо большее распространения имеют капители такого рода, в различных вариантах, в декоративной скулптуре романского мира, особенно на юге Италии.[10] Быть может здесь следует искать центр изготовления и наших стеатитов?

Довольно явственно западноевропейские черты ощущаются на иконке св. Георгия: овал лица святого, манера передачи его прически и доспехов, отмеченная выше форма щита, прикрывающего рукоятку меча с зигзаговидным навершием, — все это дает основания предполагать, что несмотря на наличие греческой надписи, мы здесь имеем воспроизведение византийского, оригинала, исполненного скорее всего в Италии.

Менее уверенно можно говорить о западноевропейском происхождении двух других памятников. Трактовка колонн, арки и заполнение углов иконки св. Василия близко напоминают оформление иконки Георгия, но исполнение менее схематично.

Как бы во главе этого небольшого ряда произведений стоит стеатит с изображением Богоматери Одигитрии с эпитетом ἡ ἄλυπος (беспечальной?), наиболее высокий по своему художественному качеству. Скорее всего он исполнен в крупном, собственно византийском центре.

Вопросы датировки и особенно локализации стеатитовых изделий весьма сложны. Некоторую помощь в их решени играют разного рода детали, в частности и архитектурные элементы оформления.[11] Вот почему я решаюсь посвятить эту маленькую заметку выдающемуся исследователю средневековой архитектуры — проф. А. Дероко.

---

[6] Н. П. Кондаков, *Памятники христианского искусства на Афоне*, СПб 1902, стр. 223—225, таб. XXXI.

[7] А. Банк, *Рельеф с изображением Георгия из собрания Эрмитажа* в сборнике: Исследования по истории культуры народов Востока, Сборник в честь академика И. А. Орбели, Москва—Ленинград 1960, стр. 25—27.

[8] V. Lazarev, *Storia della pittura byzantina*, Torino 1967, tav. 127.

[9] Sirarpie der Nersessian, *Manucsrits arméniens illustrés des X^e, XII^e, XIII^e* et *XIV^e siècles*, Paris 1937, p. 53—56, pl. XXI, XXIX.

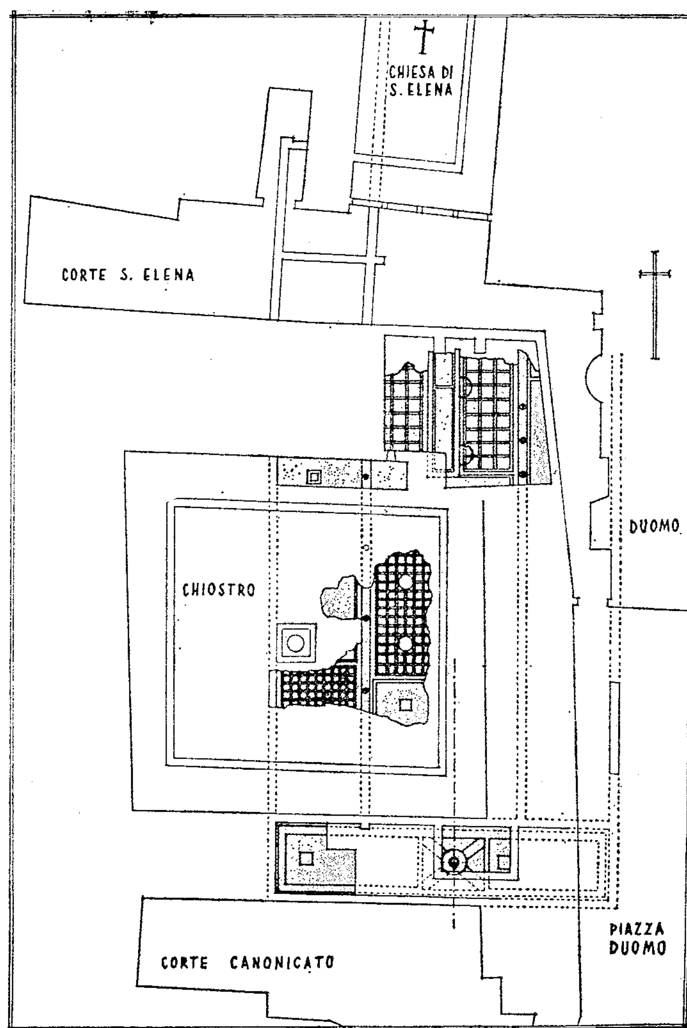
[10] E. von Merklin, *Antike Figuralkapitelle*, Berlin 1962, Abb. 125—126, n° 84 c-d; A. Grabar, *Trônes épiscopaux du XI^e et du XII^e siècles en Italie Méridionale*, L'art de la fin d'Antiquité et du Moyen âge, vol. II, p. 365—394, vol. III, pl. 90—91, Paris, 1968.; E. Bertaux, *L'art dans l'Italie Méridionale*, Paris 1904, fig. 190, 191, 194. Генезисом таких мотивов и их спецификой в разных странах занимается Г. К. Вагнер, в связи с изучением Владимиро-Суздальской скулптуры. Г. К. Вагнер, *Скульптура Древней Руси, Владимир, Боголюбово, XII век*, Москва 1969, стр. 100—103.

[11] Alice Bank, *Les stéatites, Essai de classification, Méthodes des recherches*. Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina XVII, Ravenna 1970, p. 364, 366, 369; eadem, *Прикладное искусство во Византии*, стр. 96, рис. 84—85.

Note sulla basilica paleocristiana ritornata in luce presso la Cattedrale di Verona

Giuseppe Bovini

La conoscenza, sia pure ancor oggi non del tutto completa, d'un grande impianto basilicale sorto in età paleocristiana nell'ambito dell'attuale chiostro della Cattedrale e dell'attigua Biblioteca Capitolare di Verona (fig. 1), si deve soprattutto a varie indagini esplorative effetuatte fra il 1884 ed il 1888 da Mons. P. Vignola,[1] ad un saggio compiuto nel 1946 dall'Arch. P. Gazzola[2] e ad alcune campagne di scavo effettuate tra il 1952 ed il 1957 dalla Prof. B. Forlati Tamaro.[3]



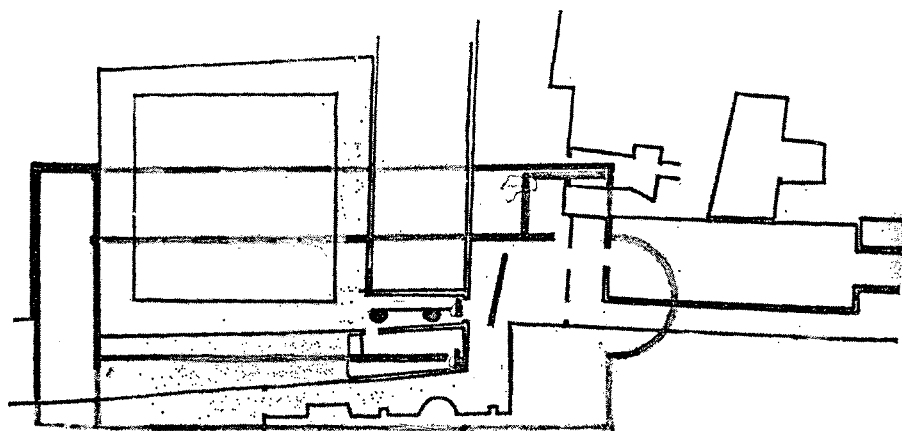


Fig. 1.
Verona, Resti della basilica paleocristiana rinvenuta presso il Duomo

Fig. 2.
Verona, Basilica paleocristiana, Planimetria

Il Vignola, in séguito alla sua prime limitate esplorazioni, ritenne che i reparti da lui rimessi in luce appartenessero ad una costruzione pagana destinata ad uso pubblico, che egli era incline ad identificare con i portici adiacenti al Circo, che — a suo giudizio — Teodorico avrebbe restaurato.

Avversò questa tesi fin dal 1884 Carlo Cipolla,[4] che pensò invece all'impianto di un'antica basilica cristiana: cosa questa che i saggi condotti in questi ultimi decenni dal Gazzola e dalla Forlati Tamaro hanno chiaramente confermato. Oggi infatti si può dire che il sacro edificio —il cui piano primitivo pavimentato a mosaici é stato ritrovato alla notevole profondità di m 1.70—1.80 rispetto a quello del Chiostro della Cattedrale — era lungo m 59, era largo internamente m 28.50, si articolava in tre navate (di cui la mediana di m 12.70), era preceduto da un nartece largo m 4 e si concludeva ad Est, in corrispondenza della navata centrale con un'abside semicircolare dello spessore di m 0.80, rafforzata esternamente da sei lesene (fig. 2).

Sulle corsie divisorie, larghe m 0.80, e prive di sottofondazioni, ma „in pietra viva", s'ergevarno le colonne, come risulta da alcune basi ancora „in situ" su plinto ottagonale e dal rinvenimento, presso di esse, di alcuni pezzi di fusti e d'un capitello corinzio (fig. 3), alto cm. 53.[5] Dalle misure di questo capitello il Cipolla, applicando le regole del cinquecentista Barozzi da Vignola, calcolò nel secolo scorso che le colonne dovessero essere originariamente alte m 5.04. In realtà é stato successivamente accertato che esse erano alte m 4.65: una di queste colonne, che ha un diametro di cm. 46, é stata ora rialzata sull'antica sua base.

Queste colonne dovevano sostenere gli archi sui quali poggiavano i muri divisori che, destinati a reggere le travature della navata mediana, erano più spessi di 20 cm. rispetto a quelli perimetrali: ciò si spiega col fatto che quest'ultimi dovevano sorreggere i tetti più bassi delle navate laterali, larghe solo 7 metri, e gli altri dovevano sopportare il peso d'una copertura maggiormente elevata ed assai più larga.

Una particolarità veramente singolare che si ritrova in questa basilica é la presenza sull'asse dell'edificio d'una specie di corridoio — sopraelevato di cm. 22, pavimentato a mosaico, lungo m 14.50, largo m 1.95 ed affiancato da due muri o parapetti alti circa 1 metro e spessi cm. 45 — che, dipartendosi dal limite Ovest del presbiterio, si spingeva verso il centro del *quadratum populi.* La destinazione di questo rialzo non poté essere individuata dal Vi-

[1] P. Vignola in „Notizie degli Scavi", 1884, pp. 136—137 e pp. 401—408; 1885, p. 307; 1886, pp. 213—218; 1888, pp. 215—217.

[2] P. Gazzola, *Il musaico scoperto nel sottosuolo della Biblioteca Capitolare di Verona* in „Studi storici veronesi", Verona 1958, pp. 257—294.

[3] B. Forlati Tamaro, *La basilica paleocristiana di Verona e le nuove scoperte* in „Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia", 30—31, 1957—59, pp. 117—127.

[4] C. Cipolla in „Notizie degli Scavi", 1884, pp. 408—414.

[5] P. Vignola in „Notizie degli Scavi", 1884, p. 401.

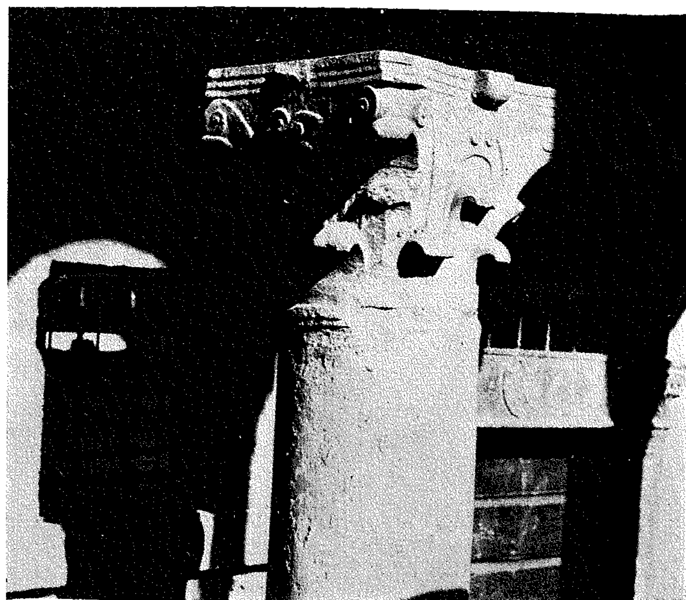


Fig. 3.
Verona, Colonna e capitello dell'antica basilica paleocristiana (cortile del Canonicato della citta)

gnola, ma noi oggi — in séguito ad analoghi rinvenimenti in altre chiese dell'Italia Settentrionale, come ad es. Concordia, Aquileia, Grado, etc. — possiamo con sicurezza dire che si trattava d'una *solea*, la quale, a nostro parere, congiungeva il presbiterio coll'ambone, come si sa che avveniva in S. Sofia di Constantinopoli, in base alla descrizione del Tempio lasciataci da Paolo Silenziario, che chiama tale passaggio rialzato col nome di *isthmòs*.[6] E' da notare come la *solea* veronese, essendo circondata regolarmente nel piano della basilica da riquadri musivi, debba considerarsi coeva alla primitiva costruzione, mentre invece debbano ritenersi aggiunte più tardi — perché impiantate sul sottostante mosaico pavimentale della chiesa — le due appendici semicircolari ritrovate lungo il suo lato Sud una dal Vignola ed una dalla Forlati Tamaro. Esse risultano larghe m 1.20, profonde m 0.90, circondate da un muricciolo spesso m 0.30 e prive di pavimentazione musiva a differenza del piano della *solea*. Il Verzone[7] — che quando del 1942 scriveva, ne conosceva soltanto una — pensò ad „un ambone di tipo primitivo". La Forlati Tamaro ha pensato ivece a „due altaroli laterali"; ma ambedue queste opinioni ci lasciano piuttosto perplessi, anche se lo Zovatto[8] ritiene di interpretare i due dispositivi semicircolari come amboni con leggio. Secondo quanto inceve ha supposto il De Angelis d'Ossat,[9] esse sarebbero servite per accogliere i sacerdoti nel momento di distribuire la Comunione ai fedeli.

Il muro esterno della *solea* era decorato ad affresco: il Vignola ne ritrovò alcuni resti, alquanto ben conservati, raffiguranti una pianta dal fusto sinuoso che, innalzandosi, si divarica in vari rami terminanti con foglie e viticci.

Particolare interesse offre la pavimentazione musiva riportata in luce per larghi tratti in tutte e tre le navate della chiesa e nel nartece.

I mosaici della navata sinistra, rimessi in luce soprattutto dal Vignola, possono distinguersi in tre settori, che enumeriamo a partire da Ovest verso Est. Il primo settore (m 8.50×7), cinto tutt'all'intorno da una fascia bianca, é campito da due piccoli pannelli quandrati, misuranti cm. 50 di lato, distinti l'uno dall'altro »da una doppia corda rossa e bianca, che s'intreccia su fondo oscuro«. All'interno di ogni quadrato campeggiano ora figure d'animali, ora piante, ora foglie, ora qualche frutto ed ora qualche disegno geometrico.

Il secondo settore (anch'esso di m 8.50×7) — che é andato alquanto danneggiato dal pozzo che fu ricavato al centro del chiostro — era delimitato da una fascia rossa entro cui dominava su fondo bianco un partito decorativo dato dal legarsi ed intrecciarsi di pelte o lunule rosse contornate da una linea nera.

Il terzo settore presenta prevalentemente su fondo bianco degli ottagoni accostati, formati da un quadrato centrale, i cui lati sono affiancati ad esagoni allungati. Mentre i quadrati contengono al centro una crocetta o fiore quadripetalo, gli esagoni sono riempiti in maniera contrapposta, ora dalle cosiddette „croci gigliate", ora da due foglie d'edera.

Anche i mosaici della navata mediana, scavati pure essi prevalentemente dal Vignola, si distinguono in vari settori. Il primo di questi, cinto da una treccia a tre capi dai colori diversi (rosso, rosa e bianco), é formato di ottagoni, che, come quelli del terzo settore della navata sinistra, sono costituiti da quattro esagoni bianchi allungati, affiancati da un quadrato rosso mediano. In questa trama però il quadrato centrale é privo di qualsiasi decorazione, mentre gli esagoni romboidali contengono, in posizione contrapposta, ora „croci gigliate", ora semplici ornamenti lineari (fig. 4). Entro questo settore campeggia un riquadro bianco (m 1.00×0.80) incorniciato da linee nere, che contiene la seguente epigrafe su quattro linee:

CONCORDIA
CVM SVIS
FECIT (*hedera distinguens*)
P (edes) LX (*palmetta*)

Si tratta dunque di una offerente di nome *Concordia*, la quale, unitamente agli altri componenti della sua fa-

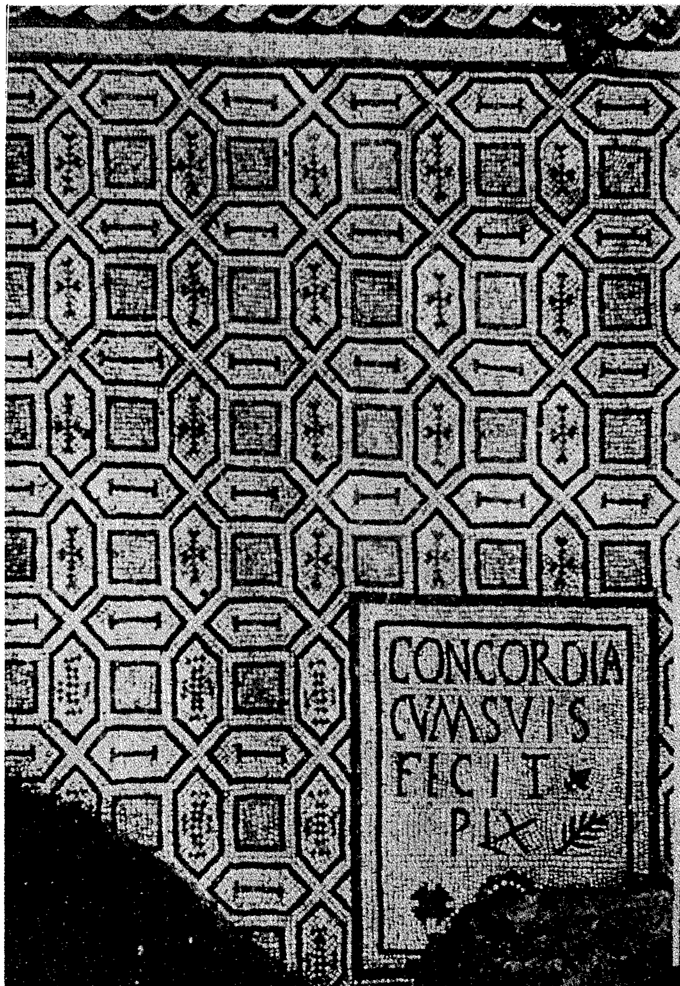


Fig. 4.
Verona, Basilica paleocristiana, particolare della decorazione musiva della navata centrale

6 In merito alla *solea* gli ultimi studi sono i seguenti: S. G. Xydis, *The chancel barrier, solea and ambo of Haghia Sophia* in „The Art Bulletin", 29, 1, 1947, pp. 1—24 e G. Cuscito, *Aquileia e la solea nelle basiliche dell'Italia Settentrionale* in »Aquileia Nostra", 28, 1967, coll. 87—140.

7 P. Verzone, *Architettura religiosa dell'Alto Medio Evo nell'Italia Settentrionale*, Milano 1942, pp. 46—47.

8 P. L. Zovatto, *Arte Paleocristiana a Verona* in „Verona e il suo territorio", I, Verona 1960.

9 L'opinione é stata espressa da G. De Angelis D'Ossat in una sua comunicazione tenuta al „Congresso Internazionale di Architettura" svoltosi a Grado, ma i cui „Atti" non sono stati ancora pubblicati.



Fig. 5.
Verona, Basilica paleocristiana, particolare della decorazione musiva della navata mediana

miglia, donò una somma di danaro per realizare 60 piedi quadrati di pavimentazione musiva.

Il secondo settore presenta un'orditura di piccoli quadrati di circa 50 cm. di lato, divisi fra loro da una treccia a due nastri. Entro i quadrati campeggiano motivi del tutto diversi: per esempio un gallo, un albero con frutti (due dei quali sono caduti a terra), un grosso grappolo d'uva, un giglio con due foglie, un rombo che con i suoi vertici tocca il centro di ciascun lato del quadrato, un fiore quadripetalo assai stilizzato, i cui petali sono bordati di nero, etc. Questa trama di quadrati risulta interrotta da due più grandi scomparti: in uno, su fondo bianco, é delineato un vaso a vari colori; in un altro, entro un medaglione circolare decorato d'una greca, corre su cinque linee la seguente iscrizione, caratterizzata da alquanta regolarità:

STERCORIVS
ET VESPVLA (*hedera distinguens*)
CVM SVIS FECE
RVNT PEDES
DVCENTOS.

Due coniugi, *Stercorius* e *Vespula*, insieme con gli altri membri della loro famiglia, fecero un'offerta per compensare l'esecuzione di 200 metri quadrati di mosaico. E' da notare — come già fece il Cipolla — come il nome *Stercorius*, che i pagani avrebbero certo sdegnato, rispondesse „all'umiltà degli antichi cristiani". Negli angoli di risulta del medaglione contenente quest'epigrafe ed il quadrato formato dal motivo della treccia ricorrente sono raffigurati due pesci (probabilmente delfini) e due colombe, le cui figure, oltre che assolvere una funzione decorativa, possono qui rivestire un'allusione simbolica.

Il terzo settore — ci fa sapere il Vignola — risultava da un disegno formato „da rombi e quadrati rossi, diviso l'uno l'altro da triangoli isosceli bianchi e da qualche piccola area gialla quadrata e circolare". Entro questo settore campeggiava „un'area circolare, contornata da una piccola fascia, che comprende un ornato risultante da otto gigli o campanule framezzate da foglie con colori alternati rossi, gialli e bianchi".

Altri estesi tratti musivi della metà destra della parte terminale della navata mediana ha riportato alla luce la Forlati Tamaro. La superficie, assai ben conservata, risulta divisa in quadrati dal ricorrere della solita treccia continua a due nastri. Nelle singole specchiature figurano elementi decorativi, specialmente geometrici, alquanto diversi fra loro: fiori quadripetali determinati dall'incrocio di cerchi, scacchiere, tappeti formati da una grata di quadratini con al centro di ciascuno di essi una crocetta (fig. 5), fiori dodecapetali contornati da una cornice circolare con iscritta una treccia, stuoini, composizioni di pelte o di altri vari motivi geometrici, etc.

Alcuni riquadri contengone, entro grandi clipei, un *kantharos* baccellato — sulle cui anse insistono due colombe — oppure delle iscrizioni che ricordano due coppie di coniugi, che fecero un'offerta per far eseguire ben 300 piedi quadrati di mosaico. Esse sono le seguenti:

1) STERCORIVS
ET DECENTIA
CVM SVIS
FEC(erunt) P(edes) CCC

2) *colomba su ramo* *corona* *colomba su ramo*

MAVRILIO
VALERIA
P(edes) CCC (fig. 6)

La *solea* presenta tappeti musivi circondati o separati da una treccia a due nastri: un pannello é formato da fiori quadripetali originati da cerchi che recano al centro una crocetta; un altro é costituito dall'elegante gioco di pelte che si uniscono fra loro in maniera tale da generare l'impressione d'un roteare di girandole.

I mosaici della navata destra sono stati parzialmente esplorati dalla Forlati Tamaro, la quale — oltre a rimettere in luce la corsia di destra con ancora „in situ" i plinti ottagonali e le basi di tre colonne — ha reso visibile un tratto di due settori musivi: uno ornato col motivo delle pelte disposte a girandola ed uno a fiori quadripetali.

Dei mosaici del nartece una parte fu rimessa in luce dal Vignola: si tratta di quella in corrispondeza dell'area della navata sinistra. Su una campata con cerchi incrociantisi spicca un pannennlo con la raffigurazione d'un albero, sui cui rami posa una gazza nera e bianca. Accanto all'albero s'erge una vite, la quale, ripiegandosi, passa tra i rami dell'albero per terminare con qualche foglia e grappolo d'uva su un vaso ansato. Segue un altro albero con sopra un uccello e quindi un ramo secco ed un gallo.



Fig. 6.
Verona, Basilica paleocristiana, particolare della decorazione musiva della navata centrale



Fig. 7. Verona, Basilica paleocristiana, particolare della decorazione musiva del nartece

Altre zone musive della pavimentazione del nartece riportò in luce il Gazzola nel 1946 durante i lavori di ricostruzione della Biblioteca Capitolare — andata distrutta in un bombardamento aereo del gennaio 1945 — e rese visibili dalla Forlati Tamaro.

Da ciò che resta (fig. 7) si ricava che una di queste campate presentava al centro un grande disco — contenente, a quanto sembra, un *kantharos* con sopra un volatile — contornato da una corona di foglie semiovali, da un bordo bianco, quindi da una treccia a tre nastri, ancora da un'altra piccola treccia bianca ed infine da una seconda corona di foglie semiovali. Verso questo motivo circolare mediano convergono, dipartendosi dagli angoli della campata, quattro fasce (di cui rimane integra soltanto una), entro le quali, fra due bordi ornati di foglie semiovali, snoda le sue ariose volute un tralcio di vite onusto di grappoli d'uva. Fra queste quattro fasce si determinano quattro trapezi fittemante disseminati di crocette a fiorellini variopinti. In uno di questi trapezi é ricavato un triangolo isoscele completamente riempito dal simmetrico irraggiarsi di molteplici volute di due tralci uscenti da un cesto vimineo mediano; in un altro sono tre pannelli quasi quadrati — affiancati da due squadrette a fondo nero — contenenti, quello centrale un fiore stilizzato a quattro petali (di cui due chiari e due scuri) sul fondo d'una cornice mistilinea, e quelli laterali una coppia di esili pianticelle.

Separata da una fascia con una treccia a due nastri segue verso Sud un'altra campata ornata del motivo dei fiori quadripetali generati dall'incrociarsi di cerchi: nel centro di ciascuno di essi spicca un fiorellino stilizzato. Entro questo settore risalta un riquadro (m 1.04 di lato), il cui interno non é giunto a noi in maniera integra: sembrerebbe potervi scorgere i resti d'una figura di gallinaceo.

Dando un sguardo d'insieme alla decorazione musiva della nostra basilica paleocristiana balza anzitutto agli occhi come tematicamente essa si avvalga di preferenza di motivi di caractterе geometrico, come per esempio ottagoni, quadrati, esagoni allungati, pelte a girandola, fiori quadripetali determinati dall'incrocio di cerchi, trecce, vasi ansati e come solo raramente appaia qualche figura di animale. Del tutto assente é la figura umana.

Siamo dunque di fronte allo stesso repertorio che ritroviamo nei vari altri edifici paleocristiani di culto dell'Italia Settentrionale, come per esempio a Vicenza, a Concordia, ad Aquileia, a Grado, a Trieste, a Ravenna, etc., tanto più che a queste stesse località si accomunano pure le iscrizioni degli offerenti. Ma, evidentemente, i confronti potrebbero estendersi con facilità anche ai mosaici di altri edifici cultuali paleocristiani del Vicino Oriente e dell'Africa Proconsolare.

Si tratta d'un mosaico che — come ha notato lo Zovatto[10] — é „vivo ed armonico negli schemi ricorrenti e nell'equilibrio degli elementi compositivi", ma che, dal punto di vista cromatico, presenta un certo brusco passaggio di tinte, sicché le forme, carenti di volumetricità, appaiono spesso piuttosto stilizzate.

A nostro giudizio sia i mosaici del nartece, sia quelli dell'interno della basilica possono essere assegnati allo stesso periodo di tempo. La Forlati Tamaro invece non é di quest'avviso, giacché, a suo parere, quelli centrali del nartece denuncerebbero un'età posteriore, perché „le forme del girale del grappolo d'uva dei ramoscelli mostrano nella loro gracilità una chiara tendenza all'irrigidimento plastico, vorrei, dire all'astrazione, ben diverse dal tipo di cantaro a larghe baccellature, quale si riscontra della basilica vera e propria, ove si afferma, se non erro, l'elemento plastico, non quello disegnativo lineare."

La basilica rinvenuta presso la Cattedrale di Verona é stata variamente datata. Gli studiosi, generalmente, l'hanno assegnata ad un arco di tempo che oscilla fra due secoli, ossia dalla seconda metà del IV al VI. Si é recentemente schierato per la datazione più antica in particolar modo lo Zovatto, avendo riportato la costruzione del sacro edifico all'attività di S. Zenone, ottavo Vescovo di Verona (361—380). Il Guerrini[11] e la Forlati hanno assegnato la basilica alla fine del IV secolo o agli inizi del V. „Assolutamente anteriore alla metà del V secolo e forse anche più antica" l'ha giudicata il De' Capitani d'Arzago.[12] A circa la metà del V secolo l'hanno attribuita il Verzone ed il Gazzola. Al VI secolo la riferirono invece nel secolo scorso il Cipolla ed il Cattaneo.[13]

Da parte nostra siamo del parere che la basilica — dato il repertorio figurativo dei suoi mosaici pavimentali e del loro stile, data la relativa grandezza delle singole tessere (che sono di circa 9—12 mm²), data la presenza della *solea* sorta contemporaneamente all'edificio di culto — sia da assegnare a circa la metà del V secolo.

Non c'é dubbio che la basilica abbia subìto una distruzione violenta e totale. Escluso che essa sia stata determinata da semplice vetustà (dato che le tessere pavimentali non presentano segni di notevole usura) ed escluso pure che sia stata causata un'inondazione del vicino Adige (dato che il materiale ricoprente ovunque il mosaico non é affatto alluvionale, ghiaioso o melmoso) le ipotesi più probabili — essendosi ritrovate le colonne cadute tutte verso un'unica parte — possono ridursi alle seguenti due: o a terremoto a ad incendio.

In merito all'ipotesi del terremoto é da notare che nelle zone pavimentali musive rimesse in luce nel secolo scorso dal Vignola, il Gazzola ha potuto riscontrare delle ondulazioni, ora leggere ed ampie, ora forti e ristrette, con dislivelli e fratture che effettivamente potrebbero far pensare all'effetto d'un commovimento tellurico.

Ma poiché fra il materiale ricoprente il mosaico il Gazzola ha trovato „con notevole frequenza pezzi di tufo, anche grossi, i quali presentano da una parte un tratto più o meno profondo del loro spessore arrossato, con la tinta caratteristica che assume questa pietra, quando sia stata a contatto col fuoco a grande calore" e poiché nelle buche formate dalla caduta dei capitelli delle colonne „sono stati ritrovati numerosi frammenti di cotto anneriti con residui di carbone e cenere", sembra evidente che la causa della distruzione della basilica debba attribuirsi ad un incendio. In considerazione della freschezza che ancor caratterizza le tessere musive non é da escludere che esso possa esser avvenuto — come pensa il Gazzola— verso la fine del VI o gli inizi del VII secolo.

---

10 P. L. Zovatto, *Mosaici paleocristiani delle Venezie*, Udine 1963, p. 35.

11 P. Guerini, *La Biblioteca Capitolare di Verona* in „Humanitas", III, n. 12, 1942, pp. 1149 ss.

12 A. De' Capitani D'Arzago, *Architetture dei secoli quarto e quinto in Alta Italia*, Milano 1944, p. 54.

13 R. Cattaneo, *L'architettura in Italia dal secolo VI al Mille circa*, Venezia 1888, pp. 174—175.

Студенички јужни портал

Прилог иконологији студеничке пластике

Јанко Магловски

Из корена добра
још бољи изданак ниче
(из Службе св. Сави, XIII в.)

Камена пластика на фасадама студеничке Богородичине цркве скретала је у различитој мери и контексту пажњу многих истраживача. Она је при том усмеравана на ликовно најразвијенији западни портал и на трифору апсиде. Јужни портал (сл. 1) до сада није био тема посебног разматрања. Помињан је само са неколико реченица у оквиру студеничке градитељско-скулпторске целине или у студијама о овој пластици.[1] За њега је највише речено да уз бујну биљну орнаментику „има само неколико представа које се уклапају у општи систем декорације."[2] О том систему није било говора. Расправљало се о питању стила и о значењу појединих представа, тако да је недавно с правом истакнуто да је „изучавање садржаја и значења студеничких рељефа тек у зачетку, док је испитивање стила и порекла више одмакло".[3] Непримерени приступ пластици јужног портала долази отуда што су са извесном сигурношћу претпостављана и тражена значења фигуралних представа на богато украшеном западном порталу и на трифори, док је биљна орнаментика служила махом за стилска поређења. Није се полазило од тога да и сами биљни мотиви учествују у грађењу симболичке целине. Истицано је да на студеничкој пластици, поред нових, има и иконографских решења старијих од епохе романике која учествује у грађењу одређеног теолошко-мистичког програма.[4] Тешкоће у његовом разумевању долазе отуда што су значења многих представа изгубљена, а друге представе у новом скулпторском контексту имају модификовану симболичку вредност. При истраживању биљних мотива, пажња је усмеравана, како је већ поменуто, на стилске одлике орнамента, а сасвим ретко и на иконографске проблеме. Поред тога, биљна орнаментика, уз геометријску, припада скупини мање јасних знакова и недовољно је истражена како за класични период тако и за средњи век.[5] У загонетан говор



Сл. 1. Јужни йоршал Боīородичине цркве у Сшуденици (крај XII в.)

[1] Студеничкој пластици највише пажње је посветила Ј. Максимовић у оквиру својих истраживања српске средњовековне скулптуре. Своје интересовање за ову пластику показала је у радовима: *Сшудије о сшуденичкој иласшици, I Иконоīрафија*, Зборник радова Византолошког института, књ. 5 (1958) 137—148; и, *II Сшил*, ЗРВИ (1960) 95—109. О студеничкој пластици поново пише у књизи: *Срйска средњовековна скулйшура*, Нови Сад 1971, 63—75. У тим радовима, уз солидан избор фото-докумената, даје и исцрпну литературу о проблемима студеничке пластике.

[2] Ј. Максимовић, *Срйска средњовековна скулйшура*, 67, 68. Не пропушта се напомена да је Буријанова једина с подједнаким респектом у оквиру студеничке пластике као целине приступила и овом одељку иконографског садржаја. Дала је изузетно добар опис орнамената истичући тиме њихове битне карактеристике. Упор.: M. L. Burian, *Die Klosserkirche von Studenica*, Zeulenroda 1934, 26.

[3] В. Ј. Ђурић, *Преокреш у умешносши Немањиноī доба*, Историја српског народа I, Београд 1981, 287; упор. и нап. 30.

[4] Сви аутори се слажу у томе да камена декорација распоређена по фасадама Богородичне цркве у Студеници представља програмску целину, али не залазе у њено тумачење. То не чине чак ни у грубим потезима којима би се поткрепило такво мишљење. Ни овај рад нема као задатак да представи основне црте тог програма. Мишљењима изнетим уз проблематику појединих фигуралних представа западног портала и трифоре додаће се запажања о симболици биљног украса јужног портала. Њему се приступа као засебном одељку укупног теолошко-мистичког програма.

[5] То не значи да биљка у уметности није била предмет истраживања. Постоји замашна библиографија на ту тему. Приступи су разноврсни и могло би се веома уопштено рећи да је резултат тих радова идентификација биљних мотива као стварних, тј. према савременој ботаничкој научној номенклатури препознатих јединки биљног света, било да је реч о ликовним било о писаним споменицима. Успут је дотицана и симболика. На основу тих радова састављене су лексичке јединице о појединим биљкама у раз-

ових симбола били су веома добро упућени састављачи скулпторских програма, док многобројни мајстори клесари понављају примењивану иконографију, чини се, често без оног тананог ткања у одређену симболичку поруку.[6] Тајна разумевања таквог програма била је у гледању „умним очима“, не профаним, што подразумева ширу теолошку образованост, као и упућеност у репертоар од штованих до анатемисаних списа.

По својој основној замисли, јужни портал не одступа од градитељских решења примењиваних у архитектури ових делова сакралних грађевина на широком подручју процвата романичке уметности, као и на подручјима где су се осећали њени утицаји. И ту је примењен добро познат композициони поступак ређања смицаних полупиластера, при чему се у настале углове постављају витке колонете. Број чланова којима је фланкиран пролаз овде је најлакше сагледати по смицању абакуса капитела. Има их четири, и то у ритму полупиластер, тордирана колонета, полупиластер, а као четврти члан, о чему сведочи очувани капител, била је колонета. Лук портала је у сагласју с бочном профилацијом. Клесар обдарен осећањем за архитектонски детаљ наслеђен из антике, понешто га модификујући, премошћује распон четворочланим луком. Приближавање појединих профила класичним узорима указује на високу занатску образованост студеничких мајстора. Савршен занатски поступак и високе уметничке квалитете потврђује и клесани украс портала, сачињених од биљних мотива. Они су изведени само на његовом првом члану, покривајући спољну површину лука и обе површине полупиластера. Одлике детаља који не утичу битно на разумевање клесаног украса јужног студеничког портала неће бити подробније приказиване. Иконографско бављење овим орнаментима своди се на оквире неопходног стога што је тема рада превасходно симболика оних рељефа у којима преовлађује биљка.

Иако није могуће баш сваки пут ухватити биљку на јасној разини њене појаве у миту, а самим тим ни у подручју симбола, уочљиво је да се она, на једној страни, јавља као стварна ботаничка врста, а на другој, као измишљена. Ова друга, фантастична, не јавља се толико у текстовима колико је честа у ликовним представама у оквиру митских приповести. Треће решење би било у коришћењу општих ботаничких назива, као дрво, трава, биљка, лист, корен, лоза и многих других.[7] Употреба реалних биљних врста везана је за својства која се траже у позитивним или „негативним“ одликама растиња у његовој форми или хабитусу.[8] Фантастична биљка се појављује тек на ликовним представама већ формираног система мита и свесна конструкција је изведена комбиновањем симболичких значења или ликовних решења коришћених за приказивање реалног ботаничког соја. У случају фантастичне биљке, понекад је тешко јасно разлучити да ли приказани мотив има, у оквиру слике или по себи, неко одређено симболичко значење или се ту појављује тек као орнамент односно штафаж. При примени биљног мотива у својству знака, његова симболика је сагледива ако се јави уз неко божанство или у оквиру неке препознатљиве, махом фигуралне представе. Ту биљка обично има својство атрибута. У случају када биљка преовлађује у склопу неког ликовног решења или је његов једини мотив, онда се то по инерцији описује као бујна флорална орнаментика и тиме се бављење њоме завршава. Овде се инсистира на томе да изрази флорална орнаментика или биљни украс, ма у којој још комбинацији, припадају групи техничких термина историје уметности и могу дати само општи податак о врсти коришћеног мотива не пружајући битне информације о стилским или иконографским одликама.[9] У том terminus tehnicus-у нагласак је на

ним приручницима и лексиконима. Л. Белинг, која се посебно бавила проблемом биљке у уметности, има више радова на ту тему, а објавила је и две изузетне монографије: L. Behling, *Die Pflanzenwelt der mittelarlichen Tafelmalerei*, Weimar 1957; иста, *Die Pflanzenwelt mittelalterlicher Kathedralen*, Köln—Graz 1964. Пресек интересовања за биљку може се наћи у тематском броју часописа Studium Generale, Heft 6 (1967), где четири аутора расправљају о биљци у кинеској уметности (E. von Erdberg-Consten), у Старом завету (Z. Silberstein), у ликовном свету Јеронима Боша (M. Lurker) и о значењу биљке у сликарству романтичара, а посебно Филип-Ота Рунгеа (C. Runge). Покушај да на једном месту сакупи симболику биљака учинио је G. Fergusson, *Signs and Symbols in Christian Art*, New York 1954, 31—52. Остала је нејасна и неистражена симболика многих биљних мотива, међу којима је и акантус, затим разнолики преплети биљних врежа и увојитих лозица. Геометријски орнамент причињава веће тешкоће, иако се наслућује да су многи његови типови у односу међусобних утицаја са биљном орнаментиком.

[6] Утврђивање да ли неки уломак пластике или скулпторска целина имају и симболичко значење везано је за савлађивање разнородних тешкоћа. Уз неукост самих мајстора у грађењу симболичке слике, пресудна је и жеља наручиоца, која може и учене мајсторе онемогућити да остваре симболички јасан програм. Петроније Арбитер је оставио упечатљив податак о једном наручиоцу те врсте. Реч је о скоројевићу Трималхиону који пред крај гозбе говори о свом споменику и нарочито моли да се изведе, модерно речено, иконографски програм који је сам смислио. Између осталог каже: „И оћу воћке од сваку сорту да ми буду око мог пепела и виногради свуд около. Јер много је то, брате, погрешно димаш уређену кућу док живиш, а да не мислиш дудесиш и ону у којој има млого дуже да живиш“ (Петроније Арбитер, *Сатирикон*, прев. Р. Шалабалић, Београд 1976, 71). Он барата сликама виђеним на великим надгробним споменицима богаташа не схватајући ни значење самих споменика ни симболички смисао слика које се на њима изводе. Затим, како се то види на примерима антике и средњег века, симболички програм није устаљена схема која се понавља на истим или сродним скулпторским целинама (нпр., саркофази, олтарне преграде), већ је реч о својеврсним „слободним саставима“.

[7] О њиховој честој појави у метафорама писане и говорне речи овде није потребно посебно говорити. Уз проблеме превођења неких метафора у иконографски поступак, упор. текст Г. Бабић у: Д. Панић и Г. Бабић: *Богородица Љевишка*, Београд 1975, 74—76; иста, *Иконографски програм живописа у припратама цркава краља Милутина*, Византијска уметност почетком XIV века (Научни скуп у Грачаници 1973) Београд 1978, 116—119.

[8] Тако настају и народна имена, што објашњава богатство и разноликост назива. Општепозната биљка маслачак чини се веома подесном за илустровање тог принципа. Маркантнији народни називи јесу: андрашка, баба марта, бос-гологлав, верижњача, ветроказ, глушина, горко зеље, дечји ланчић, жућаница, жуљевица, јованчак, кравље цвеће, крмеће цвеће, маслачица, милосавка, млекача, обрниче, овчја млечка, попина погачица, попино гувно, радич, родино цвеће, салатуша, синџирац, талијанска салата, трава од грознице (упор.: Д. Симоновић, *Ботанички речник имена биљака*; наслов корица: *Ботанички речник научних и народних имена биљака са именима на руском, енглеском, немачком и француском језику*, Београд 1959, јед. Taráxacum (Hall.) Zinn, 461, 462). При томе треба скренути пажњу на социолошки моменат у давању имена на основу уочене симболике. Назив попино гувно настао је тако што се ова биљка сеје и врше сама као попино гувно, као што попу погачица без труда долази на трпезу.

Дан-и-ноћ је назив друге биљке (упор. Д. Симоновић, *Ботанички речник*, јед. Víola tricolor L., 500), инспирисан светлим и тамним латицама цвета. У његовом другом називу, дикино око, честом у народу и за друге врсте баштенског цвећа, инсистира се на његовој лепоти. О народном називу маћухица, који долази из симболике виђене у форми цвета ове биљке, упор.: K. Levi-Stros, *Divlja misao*, prev. J. i B. Jelić, Beograd 1978², Dodatak, 340—342.

[9] Слично је и у случају израза апотропејски или профилактички. Ни они немају већу вредност од осталих техничких термина јер не пружају битне информације о смислу неке представе. Једино могу да искажу мишљење о сврси представе на коју се односе. Не може се превиђати да су хришћанима име Господње и његови знаци највећа одбрамбена снага од зла сваке врсте. У име Господње спадају сви називи, догматски и литургички, који се дају Оцу, Сину и св. Духу. За мистичку снагу Имена добар је пример модификовани стих псалма Давидовог: „Благо ономе, којему је помоћник Бог Јаковљев, којему је надање у Господу, Богу његову“ (Пс. 146/5) — „блажень бо моуж, ѥмоуже име господьнѥ оупованиѥ ѥго“ (*Животи краљева и архиепископа српских*, написао архиепископ Данило други, издање Ђ. Даничић, Загреб 1866, 112, 113). Потврду о снази знака Господњег налазимо на самој Студеници. Ту је једини искључиви апотропејон или профилактички знак Крст процветали, истински лек за бесмртност, исклесан у медаљону на надвратнику северног портала. Он штити северну, поноћну страну светиње од насртаја демонских из најмрачнијег предела хришћанског симболичког модела света. Стога немани клесане на фасадама Студенице могу говорити једино о стварима овога света. Храму Господњем, који је уто-

Сл. 2. Источна страна (у пролазу портала) западног довратника: симболика стиха Пс. 92/7



Сл. 3. *Западна страна (у пролазу портала) источног довратника: симболика стихова Пс. 92/12, 13, допуњена хришћанском догмом у доња три пара касета*

врсти орнамента, биљног, за разлику од геометријског, а не на биљци као његовој суштини. Управо то спречава да се уочи широк регистар проблема које садржи овај у уметности толико распрострањен мотив. Ни у случају биљне орнаментике скулпторског ансамбла Богородичине цркве у Студеници није се отишло даље од закључка да је она регистрована као орнамент биљне врсте. Он је заступљен на западном порталу и трифори апсиде и учествује у грађењу симболике тих целина. На јужном порталу биљни орнамент је основни и скоро једини мотив његове скулпторске обраде. Управо на њему ће се потврдити да и сама биљна орнаментика може бити коришћена у симболичком грађењу одређене идејне целине. Нит разрешавања њеног значења проткана је кроз српске текстове настале у временима грађења ове немањићке задужбине с краја XII века.

„Процвьтє ꙗко финикь" члан је метафоре у Служби св. Симеону коју је саставио његов син монах Сава.[10] Сличног звука је и део метафоре: „ꙗко и финикоу процвьтьшоу", која се налази код Доментијана, у одељку житија св. Саве, где се говори о преносу моштију светога из Трнова.[11] Много, много касније, на крају дугог развоја једне значајне писмености, о финику ће размишљати Гаврил Стефановић Венцловић: „Кроме свију, један је финик надвисио дрвета својим узрастом".[12] Финик је објашњен као врста палме, реч грчког порекла.[13] Исто име, само у множини — финици, среће се у значењу јестивих плодова,[14] што финик јасно одређује као ботаничку врсту. Претходни редови не би имали већег значаја да у једном иконографском мотиву са јужног студеничког портала, мотиву који би у оквиру савремених визуелних информација највише одговарао плоду ананаса, није препозната понешто „деформисана" представа палме (сл. 3). Она се у одређеном ритму појављује на уском и високом пољу источне унутрашње стране овог улаза. Начин на који је уметник исклесао ову биљку умногоме одступа од представа палме које се, резане у камену, могу срести на примерцима пластике XI—XII века. Непосредну аналогију тешко је наћи и у ранијим епохама. Уз сагледавање проблема, упућује се на представе палми равенских и римских саркофага које указују на порекло овог иконографског решења, не залазећи детаљно у проблеме развоја и распрострањености иконографије палме.

У објављеној српској каменој пластици, у репертоару биљних мотива, јасне представе палме су ретке. Ако се и јаве, доспевају до нас одвојено од првобитног места, тако да се не може са сигурношћу утврдити да ли је палма коришћена у својству одређеног симбола или тек припада репертоару мајсторових предложака. Код студеничких примерака, који су сачувани на изворном месту, највише забуне око идентификовања ствара чупераста круна овог дрвета. Она је ту дата само са два хеликса[15] који су исклесани симетрично у стране. И стабло студеничких палми одступа од познатих иконографских варијаната тог доба, али ту нема запрека у тумачењу јер је оно ближе иконографији старијих узорака. За разјашњавање иконографског поступка при изради студеничког финика од највеће користи је фрагмент из которског Поморског музеја.[16] На њему је представљена палма под луком колонаде, и то је, у ствари, палма која се зелени у атријуму дома Господњег. Смештена је у поље облика половине овала, које образују бочни стубови и лук, што је омогућавало клесање њене круне у виду разастрте лепезе. Ово решење намеће питање — да ли је, како се то на први поглед чини, једино принцип horror vacui навео на то да се празнина поља на странама стабла палме попуни увијањем доњих избоја круне у хеликсе на које су додати срцолики листови или је то симболичка комбинација. Како има довољно материјала да се тврди ово друго, тој теми би требало посветити посебну пажњу. Површина стабла палме на которском рељефу је равна. Контура му је клесарски наглашена, као што је, уосталом, и на стаблима стубова колонаде. При изради студеничких палми, клесар се, за разлику од которског, не суочава с проблемом страха од празног простора. Напротив, правоугаона површина скромних димензија (прос. 96—112 mm), која се скоро приближава форми квадрата, скучено је поље за стварање упечатљивог визуелног знака на начин близак которском. Стога студенички мајстор клеше масивно и здепасто стабло у визуелном смислу оживљено љуспама одумрлог грања. Управо те љуспе постају основни носилац знака, док је чупераста круна синонимски замењена већ познатим и коришћеним хеликсима. Оваква представа добро се уклапа у задани оквир па, иако малих димензија, ствара утисак извесне монументалности.

Пошто је уз сагледавање проблема ове представе у Студеници напоменуто само оно најосновније, треба указати на незапажену симболику садржану у њеном имену. Преко тог имена је и дошло до повезивања једне метафоре у Служби канонизованом родоначелнику немањићке лозе и скулпторског остварења на његовој велелепној задужбини — маузолеју. У богатој породици палми начињена је подела према облику лишћа у две основне групе: перасте и лепезасте. Познато је да се палма среће на ликовним представама од најранијих времена, било у реалистички конципованом решењу било као изведени орнаментални мотив који је често губио везу са узором и као такав се осамосталио. Остало је нејасно да ли се обе врсте јављају у ликовним представама. Старија хришћанска уметност при употреби ове биљке у улози симбола увек користи перасту палму. Стари српски назив финикь доказ је да није реч о било којој перастој палми, већ о одређеној врсти, наиме Phoenix dactylifera L. — датулиној палми.[17] Мишљење да је посреди врста Chamaerops је неосновано.[18] Да би се

чиште човеку од напасти вражијих, није потребна њихова заштита пошто је и самој цркви, у свим значењима те речи, дата снага: „А ја теби кажем: ти си Петар, и на овоме камену сазидаћу цркву своју, и врата паклена неће је надвладати" (Мт. 16/18).

[10] *Списи св. Саве*, изд. В. Ћоровић; *Дела старих српских писаца*, књ. I, Београд—Ср. Карловци 1928, *Служба светом Симеону*, 181.

[11] *Живот светога Симеуна и светога Саве*, написао Доментијан, изд. Ђ. Даничић, Београд 1865, 334.

[12] Гаврил Стефановић Венцловић, *Црни биво у срцу*; Легенде, беседе, песме; Избор, предговор и редакција Милорад Павић, Београд 1966, 159.

[13] Финикь m. φοίνιξ, palma: F. von Miklosich, *Lexicon paleoslovenico-graeco-latinum*, Emandatum auctum, Aalen 1977[2] (2. фототип. изд. по изд. Wien 1862-65), 1086.

[14] С. Радојчић, *Текстови и фреске*, Нови Сад, без год.; доноси цитат из рукописа САН No. 88/62, fol. 234 v., у чланку: *Una poenitentium, Марија Египатска у српској уметности XIV века*, 48.

[15] О проблему хеликса упор. нап. 38.

[16] Упор.: J. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура*, сл. 10. Помињући овај мотив, аутор у њему види палму са срцоликим урмама (*исто*, 24). Није прихватљиво да се иконографски јасно дефинисан лист листопадног дрвета тумачи као срцолика урма или срцолики грозд плодова урмине палме. У истој књизи може се видети још један финик из Котора (сл. 5, Котор, Катедрала св. Трипуна, крстионица, XI век) који се по иконографском решењу још више удаљује од стварних обриса палме. Искуство реалистичког представљања палме, постигнуто на ранохришћанским саркофазима, не користи се у каменој пластици средњег века.

[17] Ово је савремена номенклатура по Линеу. Упор.: Д. Симоновић, *Ботанички речник*, јед. Phoenix L., 350, где су забележена народна имена: виник, датуља, урма, феник, феник-урма, финик, финикс, финик-урма.

[18] *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Uredio A. Badurina, Zagreb 1979, 447. Уз јединицу Палма стоји Chamaerops. Ова врста, додуше, припада перастим али патуљастим палмама (3—4 m). Да није реч о тој врсти, говоре саме ликовне представе, оне реалистички конциповане. На њима се јасно види да гране палми имају велики број пера, док се број пера на врсти Chamaerops humilis L., одомаћеној на Медитерану,

утврдило одакле св. Сава и Доментијан преузимају метафору о финику, није потребно уложити посебан труд.[19] Стихови псалма из којег она потиче, у Даничићевом преводу гласе: „Праведник се зелени као финик, као кедар на Ливану узвишује се. Који су засађени у дому Господњем, зелене се у дворовима Бога нашега“ (Пс. 92/12, 13). Ови Давидови стихови су већ коришћени за тумачење палме као рајског дрвета. Такође је указивано и на иконографске теме у којима је палма по правилу присутна.[20] Ако се ради сагледања овог симбола упореди латински текст у Вулгати[21] са грчким у Септуагинти,[22] запажа се да израз palma стоји према изразу φοίνιξ. Текстови настали на основу латинског превода, у овом стиху задржавају назив палма, док у српском, који је дошао из грчког изворника, стоји финик.[23] Φοίνιξ у латинском језику јесте phoenix. Полазећи од српског термина,[24] преко грчког и његовог облика у латинском, може се јасно сагледати поступак симболичког грађења на нивоу језика, који је потом пренет и у подручје слике. Хомонимија phoenix (arbor)[25] и phoenix (unica semper avis)[26] омогућила је да се симболичка вредност митске птице, која је у сферу духа доспела из потребе за знаком вечног обнављања, тако пренесе и на знак палме. Није прилика да се прати када то настаје у ликовном подручју, но извесно је да се већ у ранохришћанском периоду мора рачунати са симболичком вредношћу палме коју јој даје ова хомонимска релација. Оба ова знака у хришћанском контексту добијају нову дефиницију којом нису потпуно искључени елементи старијих значења. Тако птица феникс, уз старо значење вечне обнове, постаје знак хришћанског, пре свега Христовог васкрсења, а у одређеним случајевима и самог васкрслог Христа — прворођеног из мртвих. Палма феникс растерећује знак птице и у одређеним иконографским темама има значење васкрслог хришћанина. Да је успостављање овог хомонимског односа у траженју потпуније вредности симбола палме оправдано потврђује чињеница да је он доспео и у подручје ликовне метафоре. Иконографија представљања птице феникс на дрвету феникс била је запажена, али је њихова симболичка спрега остала без тумачења. Управо веза симбола митске птице са знаком одређеног дрвета омогућује да се схвати и потврди основно значење палме у хришћанској уметности.[27] То је васкрсла плот верника, што не оспорава, већ потврђује исправност досадашњег тумачења палме као рајског дрвета. Као једна од потврда за ову симболику палме проистеклу из хомонимске спреге са фениксом нека послужи представа „дома Господњег“ која је урађена као детаљ у подножју великог крста

креће до петнаест (седам пари). Уз то, ова палма има наглашену дршку гране, тако да више наличи лепезастим палмама.

[19] В. Ћоровић (*Списи св. Саве*, 181) уз наведену метафору ставио је маргиналну белешку: Псалам ХС, 12—13. У означеном псалму се не налазе стихови који би одговарали овој метафори. У Даничићевом преводу Старог завета они су у Пс. 92/12, 13, а у Вулгати и Септуагинти у Пс. 91/13, 14.

[20] То су углавном композиције типа traditio legis, као и друге које приказују небеске сцене. Из Христовог живота наводе се Бекство у Египат и Цвети. Упор. *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Allgemeine Ikonographie 3, L-R, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1971, јед. Palme, стубац 364, 365.

[21] [13]iustus ut palma florebit /ut cedrus Libani multiplicabitur/ /[14]plantati in domo Domini/ in atriis Dei nostri florebunt“ (*Biblia Sacra iuxta Vulgatam versionem*, I, Württembergische Bibelanstalt, Stuttgart 1975[2]).

[22] [13]δίκαιος ὡς φοῖνιξ ἀνθήσει, ὡς ἡ κέδρος ἡ ἐν τῷ Λιβάνῳ πληθυνθήσεται. [14]Πεφυτευμένοι ἐν τῷ οἴκῳ κυρίου, ἐν ταῖς αὐλαῖς τοῦ θεοῦ ἡμῶν ἐξανθήσουσιν. (*Vetus Testamentum Graecum iuxta Septuaginta interpretes*, Editio stereotypa Caroli Tauchnitii, Lipsiae, без год.)

[23] Треба напоменути да Вук није доследан у коришћењу израза. У јеванђеоској подлози за иконографију Уласка Христовог у Јерусалим код њега стоји: „Узеше гране од финика“ према грчком: „ἔλαβον τὰ βάϊα τῶν φοινίκον“ и латинском: „acceperunt ramos palmarum“ (Јн. 12/13, док место из Апокалипсе где се палма тумачи као рајско дрво и победни знак преводи са: „и палме у рукама њиховим“ наспрам грчког: „καὶ φοίνικες ἐν ταῖς χερσὶν αὐτῶν“ и латинског: „et palmae in manibus eorum“ (Откр. 7/9). У преводу Новог завета Е. М. Чарнић на оба наведена места користи израз палма.

[24] Да у српској средњовековној пластици поред дрвета финик борави и птица тог имена, сведочи ликовна представа на плочи из Завале. Неће бити исправно мишљење да је то рељеф с „пауном који има нимб око главе и раскошан реп а и малу птицу крај себе“ (Ј. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура*, 38, сл. 44). У хришћанској уметности, по правилу, нимб око главе не припада пауну ма у ком се иконографском решењу он јавио. Да није реч о пауну говори и одсуство карактеристичне крунице од перја, редовне у иконографији пауна. То потврђују пауни са друге две плоче нађене на истом локалитету (*исто*, сл. 42 и 43). Исправно је тумачење да ове две птице симболишу васкрсење. Феникс с нимбом је изнад обичне птице и уз ову симболичку представу могу се применити Павлове речи: „И како носимо обличје земаљскога тако ћемо носити обличје небескога“ (1. Кор. 15/19).

[25] Плиније Старији једну врсту палме зове Phoenix elate (*C. Plinii Secundi naturalis historiae libri trigintaseptem*, Venetiis MDLIX, XXIX/III, стубац 769/31).

[26] P. Ovidius Naso, (Opera) Tom I, *Amores*, Liber II/VI, Lipsiae MCMVII, Стих 54.: „Et vivax phoenix, unica semper avis“.

[27] Уз пример са једног ранохришћанског саркофага из Вероне (L. von Sybel, *Christliche Antike*, Einführung in die altchristliche Kunst, Zweiter Band, Marburg 1909, 155; без репродукције), ова се иконографска спрега може пратити на неколико апсидалних мозаика у Риму у тзв. сценама traditio legis. Најстарији је из VI века, изведен у цркви Св. Кузмана и Дамјана. Централна личност је Бог Син, кога из посебног сегмента у темену полукалоте овенчава десница Бога Оца (dextra Domini). Васкрсли Христос у златној одори приказан је како стоји на пурпурноцрвеним (phoeniceus, φοινίκεος) облацима небеског етера. Свемоћна и преблага Христова десница (dextra Domini) широким гестом отвара небеска пространства вернима заставши на тренутак да би указала на бесмртну птицу и палму. Из тамноплавог позађа небеса као да се слива ехо гласа радости и спасења што се чује у колибама праведничким: „десница Господња (dextra Domini) даје силу; десница Господња узвишује, десница Господња даје силу. Нећу умријети, него ћу жив бити, и казивати дјела Господња“ (Пс. 118 15-17). Апостолски начелници Петар и Павле приводе Христу по два праведника. Иако је мозаик прерађиван, не може се сумњати у његову изворност. Тим пре што се то решење понавља на мозаицима римских цркава Св. Праседе и Св. Цецилије у Трастевере, датованим у IX век. За овај рад су важне представе палми које омеђују те апсидалне композиције небеског пространства. У наведеним случајевима, на палми с Христове десне стране стоји птица феникс с нимбом око главе. Стабло палме је приказано сукцесивним понављањем љуспи одумрлог грања. На врху се отвара увек зелена чуперasta круна овог дрвета. Иако мозаичар није могао то да прикаже познато је да се из сржи стабла стално помаљају нови изботи, док доњи полако одумиру. Тако се и сам хабитус палме, која у сваком тренутку очитује израстање новог зеленила из старог које одумире творећи стабло, показује као погодан симбол за представљање идеје васкрсавања (упор. сажет приказ етимологије научног имена: Д. Симоновић, *Ботанички речник*, Phoenix L., 350). Запажа се да је симболска веза знака палме и знака феникса дубља од пуког истозвучја њихових имена од којих се пошло. Уметник је идеју везивања значења палме са значењем птице приказао тако што је птицу поставио да стоји на једној од њезиних грана усмерених према Христу. На репродукцији у боји (W. Oakeshott, *Mozaici Rima*, Beograd 1977, таб. XI) види се да су боје коришћене за облаке на којима стоји васкрсли Спас употребљене и за израду феникса. Најмаркантнија је пурпурна боја (phoeniceus, φοινίκεος) његових прса и врата. Преко назива за боју, како латинског тако и грчког, може се затворити хомонимски троугао или се о фениксу и небеском пурпуру може размишљати у оквиру симболике боја која је запажена у истраживању византијске естетике. Уз филолошку проблематику ознаке за пурпурну боју, упор. новији рад: Н. К. Малинаускене, *Обозначения пурпурного цвета в эпосе Гомера*, Образ и слово, Вопроси классической филологии VII (1980) 214—233.

Хомонимски однос палме феникс и птице феникс истакао је Е. Штомел (E. Stommel, *Beiträge zur Ikonographie der konstantinischen Sarkophagplastik*, (Theophaneia) Bonn 1954, 125). Није улазио у његово разматрање пошто му је тема била „Сцена са петлом“ (Hahnszene) на константинским саркофазима у Риму. Пратећи развој ове сцене, он доспева до представа типа traditio legis, у којима се по писчевом мишљењу, петао, који ту више не може бити исправно схваћен, трансформише у феникса. Нешто даље додаје: „Овај из петла преображени феникс прелази са саркофага у сцене traditio legis на мозаицима, где заузима исто место на дрвету о десници Христовој. То дрво је, као наговештај неба или раја, претежно палма. То нам даје кључ за разрешење питања зашто се петао преобразио управо у феникса: палма феникс носила је име којим је била називана и митска птица васкрсења; обе се зову φοῖνιξ. Шта је било ближе него птицу чије се порекло више није могло докучити, објаснити и на одговарајући начин преобликовати сходно њеном положају на палми феникс“ (*исто*, нав. место). Штомел у наведеној књизи даје исцрпне фото-прилоге који омогућују сагледавање материје о којој расправља. Ту је дата и репродукција (Таб. 10/1) саркофага поменутог на почетку ове напомене.

на апсидалном мозаику Св. Јована Латеранског.[28] Амблематски схваћеном решењу би боље од стихова псалма као мото пристајао текст св. Саве: „**Насаждь се вь домоу господню, процвьте ıако финикь**“.

Други мотив који је клесан у касетама овог студеничког довратника јесте лист изведен из форме акантуса (сл. 3). На местима где попуњава по пар касета уочљиво је да се доњи у пару разликује од горњег тиме што је не само формом сиромашнији већ и иконографски диференциран од горњег. Та разлика не ствара посебне тешкоће, проблем више лежи у тумачењу симболике самог акантуса. Приручници му не посвећују довољно пажње.[29] Речник симбола који даје објашњење акантуса[30] чини то са становишта изузетног познаваоца симбола у уметностима, па тако, тек посредно, закључује о значењу ове биљке исувише инсистирајући на бодљама њеног лишћа.[31] Познато је да је акантусов лист веома распрострањен у иконографији грчког и римског света, као и у уметностима каснијих времена. На деловима архитектонских елемената он је чест декоративни мотив у којем се не скрива тежња за симболиком. Засад се зна да су орнаменталну вредност његовог лишћа почели користити стари Грци на надгробним стелама.[32] Није речено да ли је акантус већ тада имао неко опште симболичко значење, или бар у оквиру погребног култа. Потврдном одговору говорила би у прилог Витрувијева прича о настанку коринтског капитела, док археолошки материјал пружа довољно података из којих се може схватити шта, у ствари, акантусов лист означава. У петом веку старе ере, негде на тлу Атике, увођењем акантуса долази до преформулације једног иконографског решења које се користило на забатима надгробних стела,[33] на акротеријама,[34] а које ће се појавити и на најстаријем познатом капителу коринтског типа.[35] За разумевање овог мотива драгоцена је поменута Витрувијева прича.[36] Она је упрошћена и садржи само неколико реченица пошто тумачење форми већ развијеног коринтског капитела, такође упрошћеног у односу на прототип, није захтевало опширност нарације. Посебно треба обратити пажњу на то како су, по причи, настале угаоне волуте[37] и средишњи хеликси.[38] У те увоје прелазе младице акантусових стабљика ометене у слободном расту. У систему мита то је сасвим могуће, али се у стварној ситуацији тако не би понашао не само акантус већ ниједна биљка. На овом месту не може се шире упуштати у трагање за тим када је акантус уведен у подручје симбола. И без тога је довољно јасно да је та биљка ушла у подручје ликовног говора због симболике која је виђена у њеном хабитусу. Прашникер упозорава на то да

---

[28] Представа не приказује Небески Јерусалим јер не одговара опису датом у Апокалипси (Откр. 21/12—23). Дом Господњи је врт Едемски (1. Мојс. 2/8—15) из којег је човек прогнан после пада и пред којим стражари херувим с пламеним мачем (1.Мојс. 3/24). Приказан је у подножју обронка рајског брега, који га закриљује. У наставку вертикале коју чини фигура херувима налази се разлистана палма с плодовима, изнад којих су хоризонтално у стране постављене две гране, које се не могу јасно сагледати на репродукцији (W. Oakeshott, *Mozaici Rima*, сл. 67). Како веома много личе на гране бора, вероватно су алузија на кедар Ливански. На палми стоји птица феникс готово исте величине као и крошња. Ако се вертикална осовина кроз херувима, палму и птицу продужи нагоре, она постаје осовина крста, а тиме и целе апсидалне композиције. Лево у граду је праотац Аврам. До доласка Христа у слави и његове невесте Небеског Јерусалима, Аврамово крило је уточиште душама блажених. Десно је апостол Петар, камен на којем је саграђена црква, и њему су дати кључеви царства небеског (Мт. 16/18, 19). Ово отеловљење Давидових стихова постигнуто минимумом иконографских средстава и њиховом племенитом суздржаношћу појављује се као визуелни знак учења хришћанске догме откривајући смисао тајне Христовог страдања.

[29] У њима се симболика акантуса не помиње или се везује за неку другу биљку, мирту, на пример. Упор.: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Allgemeine Ikonographie 1, A-E, Rom, Freiburg Basel, Wien 1968, стубац 85.

[30] *Dictionnaire des symboles, mythes, réves, coutumes, formes, figures, couleurs, nombres*, 1. A-CHE, Paris 1973, 10.

[31] *Исто*, Acanthe, почиње објашњење са: Le symbolisme de la feuille d'acanthe, très utilisée dans les décorations antiques et médiévales, dérive essentiellement des piquants de cette plante.“ Даље се у тексту каже да акантус украшава коринтске капителе, мртвачка кола и одоре великих људи стога што архитекти, покојници и хероји тријумфују над тешкоћама свог задатка. Акантус може, попут осталог трња, бити симбол необрађиване земље и девичанства, које исто тако значи посебну врсту тријумфа. Потом закључује да је онај којега краси ово лишће надвладао библијску клетву: „Трње и коров (spinas et tribulos, ἀκάνθας καὶ τριβόλους) ће ти рађати, а ти ћеш јести зеље пољско“ (1.Мојс. 3/18).

Закључак који се може извести из овога јесте тај да симболичку вредност акантуса треба тражити у његовом имену. Он се може тумачити преко ἄκανθα — spina једино ако је у питању касни средњи век и ренесанса. За период од антике до романике оваквим приступом проблему акантуса не долази се до решавања његове основне симболике.

[32] Pauly-Wissowa, *Real-Enzyklopädie der classischen Altertumswissenschaft I*, Stuttgart 1894, стубац 1149.

[33] Упор.: A. Conze, *Die Attischen Grabreliefs*, Band III, Berlin 1906. Од мноштва публикованих стела у овом делу, за старији тип се предлаже видети Taf. CCCXVI, бр. 1524, а за млађи тип, са акантусовим жбуном, погледати Taf. CCCXXVIII, бр. 1561.

[34] Изванредан пример за то су реконструисани партенонски акротерији: C. Praschniker, *Die Akroterien des Parthenon*, Jahreshefte des österreichischen archäologischen Institutes in Wien, Band XIII (1910) сл. 12 и 19.

[35] Упор.: J. Durm, *Das korintische Capitel in Phigaleia*, Jahreshefte, Band IX (Wien 1906) Fig. 71/b. У раду утврђује да је капител имао два реда акантусовог лишћа. Реконструисани капител (по Дурму) доноси: K. Woermann, *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*, Band I, Leipzig 1925, сл. 302.

[36] У четвртој књизи Витрувијевог списа О архитектури испричано је ово: Девојка (virgo) из града Коринта, управо стасала за брак, разболи се и умре. По њеном погребу сакупи дадиља играчке које су је за живота забављале и стави их у котарицу, однесе је до гроба и постави на њега, а како би се ствари дуже сачувале под отвореним небом, покрије је тегулом. Котарица је случајно била положена на корен акантуса. И уза све то, с пролећа, оптерећени корен акантуса потера сржно лишће и стабљике. Растући уза саме стране котарице, те стабљике су биле присиљене да своје прегибе, који су неминовно настали под угловима тегуле услед њене тежине, преточе на крајњим тачкама у волуте. То је цела прича о околностима настанка форме коју је видео Калимах пролазећи туда, и одушевљен њеним изгледом начини Коринћанима капител (упор.: *Vitruvii de architectura libri decem*, Lipsiae MCMXII, IV-1/9, 78).

[37] Interim pondere pressa radix acanthi media folia et cauliculos cirkum vernum tempus profudit, cuius cauliculi secundum calathi latera crescentes et ab angulis tegulae ponderis necessitate expressi flexuras in extremas partes volutarum facere sunt coacti (*Vitr. de arch.* IV-1/9).

[38] Проблематика хеликса у историји уметности указује се двојако: терминолошки и симболички. Витрувијева прича не расветљава хеликсе. Он употребљава израз приликом објашњења правилног компоновања коринтског капитела и примењује га на мале увоје у средини изнад акантуса а испод sinus medius-a: „minoresque helices infra sinum medium, qui est in abaco“. Како у претходној реченици помиње угаоне волуте које, као и хеликси, настају из избоја акантуса, у овом изразу не може се код њега видети нешто више од синонима за волуту. Волута је постала доста јасан архитектонски термин, те се често не може применити на многе капителе у оквиру форми јонског или коринтског реда. То је посебно тешко ако су посреди капители изведени из коринтских облика. С тим у вези се примењује веома успешно избегавање терминолошких забуна коришћењем израза хеликс и за увоје формиране на подручју угаоних волута које немају све иконографске одлике потребне да би се без недоумице могле назвати волутама (Ђ. Basler, *Arhitektura kasnoantičkog doba u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo 1972., 81 и 124, 125). Технички термин хеликс може се прикладније примењивати од термина волута или чак спирални орнамент на читавом низу споменика.

Симболичкој вредности хеликса треба посветити посебну пажњу. Вредност симбола спирале је вечно кретање с призвуком цикличности, вечно трајање. Вредност хеликса се допуњује равном линијом избоја која прелази у вечни ток, трајање, кретање. Хеликс је реч грчког порекла са основним значењем за увојит, завојит. Коришћена је и у ознакама кретања небеских тела, а давно се почела користити у називу за бршљан, по савременој номенклатури Hedera helix L. Ова веза спирале, кретања небеских тела и бршљана, биљке која је, уз винову лозу, за Диониса била света, довољан је подстицај за даљи рад на проблему. Чињеница је да се разнолике увојите лозе, које ће се уврстити у тип хеликса, развијају из представа бршљанове и винове лозе. Оправданост издвајања једне врсте континуираних биљних орнамената у засебан тип потврђује околност што има „лозица“ те врсте које су изведене заталасаном линијом и чистим хеликсима, као, нпр., на фрагментима камене пластике из базилике епископа Филипа у Стобима. Упор. фот. 5 и 6 у: И. Николајевић-Стојковић, *Прилоī ӣроучавању визанӣијске скулӣӣуре од 10. до 12. века из Македоније и Србије*, ЗРВИ 4 (1956).

ране појаве лисне чаше (Blattkelch) не инсистирају на одређеној врсти биљке.[39] Акантус не представља искључиво акантус, већ и зељасту дугогодишњу биљку на чијем се корену обнавља бујно зеленило. Оно није вечно (зимзелено), али га смењивање на старом корену чини трајним. Из тога се закључује да је уведен из потребе за ликовним знаком којим ће бити представљена пропадљива телесност — физички оков бесмртне душе. Овако дефинисан акантус може се са доста успеха пратити кроз историју уметности. Из акантусовог жбуна већ на античким стелама израста биљка сасвим другог квалитета, одређена пре симболиком форме него врстом. У касноантичкој уметности, из акантусовог жбуна израста разграната лоза. И касније у иконографији биљне орнаментике има довољно примера који потврђују да акантус представља пропадљиву телесност.[40] Изгледа да управо у иконографском поступку на наведеним античким мотивима V и IV века старе ере настаје симболика акантусовог жбуна из којег израста лоза типа хеликс,[41] која ће се иконографски и иконолошки веома јасно изражена појавити на римским апсидалним мозаицима.[42] Сумарно сагледавање увођења и коришћења акантуса у западној иконографији упућује на закључак да је та биљка од најранијих времена била симбол пропадљиве телесности, садржећи при том и наговештај о снази корена. У таквом значењу акантус се јавља и у касетама унутрашње источне стране јужног студеничког портала. Његова симболика је допуњена хришћанским веровањем о људској телесности наслеђеној од Адама. Та телесност је коначна праведницима и грешницима првом смрћу, али неће бити истребљена на земљи до Другог доласка Христовог. Рађаће се и умирати баш као што акантусово зеленило буја а потом нестаје на старом корену. Таква је судбина људске плоти, која је на дан прародитељског сагрешења прогнана из рајског блаженства.[43] Симболика акантуса је садржана, речено је, у самом хабитусу биљке, која је у уметност дакако ушла и због декоративних вредности форме лишћа. Једна бујна трајница са зимским периодом мировања, што је одлика акантуса, најбоље ће у домену идеја сликовито представити феномен соларног циклуса. Са доласком пролећне ватре,[44] која је снага „сунца правде“,[45] акантус буја на девичанском гробу и поред тежине котарице земаљске таштине, развијајући лишће и избоје хеликса. Кад сунце, Хелиос Пантократор (Verus!),[46] које има свеколику власт, па и власт над животом и смрћу, оде на друге стазе небеског круга, тада акантусов жбун, немајући сопствене снаге, изумире а корен остаје похрањен у земљи до новог доласка божанства.

Пошто је утврђена проширена симболика палме и и изнето гледање на симболске вредности акантуса, могуће је позабавити се разматрањем иконографске спреге ових двају мотива исклесаних у касетама источног довратника студеничког јужног портала. Њих има петнаест. Како је већ поменуто, ритмично се смењују по паровима. Пажљивим посматрањем иконографског поступка уочава се да доња три пара касета треба издвојити као подгрупу. Изнад њих се тиме добија јасан низ наизменичног смењивања парова мотива продуженог трајања. Смисао продуженог трајања остварен је методом логике визуелног представљања. Док при тражењу опсега симболске вредности акантуса иконографска разлика између доњег и горњег акантуса у пару није представљала проблем, он се сада намеће. Према асоцијацијама које ствара, доњи мотив ће бити назван акантус из пања. Горњи мотив је сродан са напред праћеним акантусовим жбуном и добиће назив акантус из чашице. На то разликовање, поред самог иконографског поступка, обавезује и смисао представа у доња три пара касета. Први пар чине палма на некој врсти крепидоме и палмолики акантус, такође на основици. Како је крепидома (основица или постоље) наглашено архитектонски израз, условно се може рећи да су ове представе дате на скабилуму, чији је смисао у иконографском поступку општепознат. Једино ове представе првог пара имају подножје, чиме је на њих сведен акценат целокупног иконографског решења површине довратника. Дру-

---

[39] C. Praschniker, *нав. дело*, 37. Прашникерово мишљење о томе како је акантусов лист доспео на ово место на акротерију чини се исправним по примерима које наводи. Наиме, појава лисне творевине из које израста цело решење овог иконографског мотива није тежила ка одређеној врсти биљке, а тиме ни бодљама из којих би се изводила симболика.

[40] Наводи се један упечатљив пример на фрагменту мозаика из нартекса тзв. постатиланске цркве (chiesa post-attilana) у Аквилеји (Група аутора, *Da Aquileia a Venezia*, Milano 1980, сл. 190). Из акантусовог жбуна (Blattkelch) израста винова лоза образујући увоје. На карактеристичном средњем листу акантусове чаше приказан је паун раширеног репа у фронталном положају. Сада се ова веза акантуса и пауна, симбол непропадљивости тела, може тумачити речима Павла из Тарса: „Јер ово распадљиво треба да се обуче у нераспадљивост“ (1. Кор. 15/53).

[41] У касноантичкој уметности постоје мотиви биљке или биљних врежа које не припадају типу хеликса а такође израстају из акантусовог жбуна. Овај мотив акантусове чаше може значити и снагу корена.

[42] Уз то упор. W. Oakeshott, *нав. дело*, 86, 87, где у одељку *Klasični ornament i dekoracija od IV do VI veka* укратко приказује спирални орнамент акантуса. Не узимајући у обзир раније представе акантусове лозе које се могу успешно пратити од ранохришћанске уметности, овде бих указао да оне имају значење хеликса као симбола животне снаге која израста из смрти. У једној другој књизи, ефектним избором фотографија и текстом уз њих, као и са неколико реченица у основном тексту, износи се виђење проблема Evolution of the Scroll (R. Huyghe, *Art Forms and Society*, Larousse Encyclopedia of Byzantine and Medieval Art, London 1963, одељак: 1 The First Centuries of the Christian Era, 16, фот. 19—23). Порекло и развој увојите лозице свакако се може везивати за симболику винове и бршљанове лозе које срећемо у Дионисовом култу и за изведене из њих орнаменталне мотиве редуковане до геометријске упрошћености наизменичног ређања увоја. Та линија развоја, која би објаснила иконографију а тек донекле и симболику увојите лозице, биће засад остављена по страни. Опсег њеног значења лакше ће се пратити преко развоја иконолошке схеме са атичких стела односно партенонских акротерија. Овај мотив на коринтском капителу, како га описује Витрувије, одликује упрошћавање симболичке схеме у корист обогаћења форме, како би се постигао јачи визуелни ефекат. Ara pacis (Larousse Encycl. of Byz. and Mdv. Art, сл. 20) показује симболски проширену почетну схему са уведеним вертикалним избојем који израста из сржи акантусовог корена, са умноженим бројем витица акантолике лозе и неким новим елементима уведеним у иконографију. Карактеристичне палмете су још присутне и вешто укомпоноване у целину, мада потиснуте из првог плана. Између мотива на римском паганском споменику Ara Pacis Augustae и римског хришћанског апсидалног мозаика у Св. Клименту (S. Clemente, Larousse Encycl. of Byz. and Mdv. Art, сл. 21) мора се уврстити мозаик из предворја крстионице Св. Јована Латеранског. Он је до те мере инспирисан симболичком биљном представом са Жртвеника мира да је готово понавља. Пагански мотив учествује у грађењу симболике Pax Augusta и felicitas temporum пошто се продужена осовина избоја поклапа са осовином фигуре Мајке земље на горњем паноу, повезујући их на тај начин (упор. фот. у: H. Keler, *Rimsko carstvo*, prev. M. Garašanin, Novi Sad 1970, 65). Бујна увојита лоза из акантусовог жбуна у латеранском предворју повезаће се осовином праведног изданка са Јагњетом Божјим у следећем сегменту мозаика да би се тако исказала симболика Pax Domini и felicitas aeterna хришћанске религије (за фот. упор.: L. von Sybel, *Christliche Antike II*, Табла II; само детаљи: W. Oakeshott, *нав. дело*, сл. 71 и 72).

[43] О томе блажени Августин: „Eo quippe die mutata in deterius uitiataque natura adque a ligno uitae separatione iustissima mortis in eis etiam corporalis necessitas facta est, cum qua nos necessitate nati sumus“ (*Sancti Aurelii Augustini Episcopi De civitate Dei libri XXII*, Vol. I, Libri I—XII, Pragae—Vindabonae—Lipsiae MDCCCLXXXXVIII, XII/23, 649).

[44] Место светаца у календару створило је у народу посебна веровања везана за њихову улогу у годишњем циклусу. У Срему се говорило да „свети Трива меће угарицу у земљу“. Празник светог Трифуна слави се средином зиме (14/1. фебр.), када су дани већ приметно дужи и све их је више сунчаних. Загревање земље је за ратаре важан моменат у циклусу сунчеве године пошто из хладне земље не ниче зрневље. Св. Трифун је заштитник вртлара.

[45] „Sol iustitiae“ (Мал. 4/2).

[46] Мисли се на мозаичку представу из маузолеја испод цркве Св. Петра у Риму где је Христос приказан као Хелиос на сунчевој квадриги с бујном лозом около и на њену иконолошку везу с хеленистичким Сунцем Сведржитељем, душом, снагом и светлошћу космоса.

ги пар представља палму и изнад ње акантус из чашице, и то је једини такав пар. Трећи пар, који се понавља и у горњој иконографској подгрупи, увек изнад пара разнородних акантуса, чине две палме. Од исправног тумачења знакова доњег дела зависи разумевање симболике горњег одељка, али оно није неминовно тиме условљено. Догматска проблематика која се овде износи симболима биљних мотива бави се питањем Богом створене бесмртне телесности прародитељске, њене деградације, после пада, и њеним поновним уздизањем доласком Месије. У првом знаку види се Адамова боголикост и прва људска телесност створена од земље (сл. 3). Палмолики акантус намеће се као симбол прародитељкине бесмртне телесности која је настала од Адамовог ребра (сл. 3). Њеним сагрешењем долази до човековог Пада и изгнања из раја. На прародитеље не падају иста проклетства, сходно њиховом уделу у сагрешењу и њиховом полу, мада одговорност деле заједнички. У другом пару касета, у симболу палме на том месту, сагледа се Богом промишљена људска бесмртност кроз Адама, а у акантусу из чашице божански промисао смртности људске по Евином сагрешењу, како би се укинула бесмртност греха и омогућило враћање Богу. У трећем пару касета су две палме, знак испуњења промисла Господњег о људској бесмртности, доласком Месије и васкрснућем кроз њега. После овог се нижу касете горњег одељка.[47] Акантус и палма су ту клесани да би симболиком биљке изразили средишње хришћанско учење о телесном васкрсавању верних у Христу. Оно је у Канону најшире изнето у Првој посланици Коринћанима св. апостола Павла, где је проблем доведен до односа „тијело тјелесно" — „тијело духовно" (1. Кор. 15/44: σῶμα ψυχικόν — σῶμα πνευματικόν, corpus animale — corpus spiritale).[48] Тешкоће које су противници хришћанства, а и припадници хришћанских секти јеретика стварали ранохришћанском правоверју у вези с ускрснућем плоти биле су везане за питање како телесност може опстати у пространствима небеског етера а да због своје физичке тежине не пропадне поново на земљу.[49] Тумачења која се срећу у оновременој литератури била су у крајњем случају наивна, али су имала утицаја на ранохришћанску иконографију. Птице, које су телесне, живе у ваздуху, рибе, које су телесне, живе у другом медијуму — води. Тако и људска телесност, упркос својој тежини, може снагом божанске милости опстати у небесима. Блажени Августин је, бавећи се таинством наведеног места Павлове посланице, догматске неспоразуме решио тако што је у настали проблем увео тумачење о мутацији квалитета васкрслог тела. Стога се коришћење биљке-и-биљке, аналогно „тијело"-и-„тијело", за симболичко изражавање два вида телесности везује за Августинову формулацију да телесност праведника настанивши се на небу не губи своју природу већ мења квалитет.[50]

Размишљања на ову тему могу се везати за многа места у Канону и осталим хришћанским текстовима. За рад је од значаја чињеница да се на другом примеру камене пластике може потврдити иконолошко-иконографска схема са ове површине јужног студеничког портала. Повезивање два иконографски различита мотива биљке чијом се иконографијом изражава разлика која постоји између два хришћанска вида телесности, по Августину настала мутацијом квалитета, потврђује се



Сл. 4. Конзола из Брезе II (фото Д. Сергејевски)

на једном капителу из Брезе II[51] (сл. 4). У ову ликовну целину која користи симболику биља уврштен је и медијатор мутације — Крст процветали.[52] И он сам добија своје значење тек увођењем биљке у његову иконографију.[53] Поређење ликовног решења на капителу Брезе II и на довратнику јужног студеничког портала пружа добар пример како један иконолошки сиже може бити изражен истим поступком, али различитим иконографским решењима до којих се доспело у симболичком коришћењу растиња.

Разумевање симболике биљног украса на супротној, западној страни пролаза постиже се враћањем на метафору коју користе св. Сава и Доментијан. Указано је да она потиче из 92. псалма Давидовог. У том истом псалму записани су и стихови који разјашњавају значење биљки на унутрашњој страни западне половине портала. У овој песми за суботу, Давид је певао: „Кад без-

---

[47] Иконолошка схема ове представе може се приказати са: A, $B_A \searrow A'$, $B' \nearrow A'$, A' .˙. B, $B' \nearrow A'$, A'; B, $B' \nearrow A'$, A'; B...

[48] У петнаестој глави посебно говори „О васкрсењу мртвијех".

[49] Ови напади су сасвим разумљиви јер је човек касне антике тешко могао прихватити идеју о васкрснућу тела коју је проносило хришћанство. То се огледа и у понашању апостола који, по сведочењу јеванђеља, нису у први мах поверовали. Када су препознали учитеља, он их мора уверавати да у њему не гледају духа већ телом васкрслог Помазаника Господњег (упор. Лк. 24/36—45).

[50] Св. Августин, *De civ. Dei*, XIII 23.

[51] Ђ. Basler, *нав. дело*, 71—73, сл. 59. Ђ. Базлер ме је у свом љубазном писму, пославши репродуковану фотографију, обавестио да је снимак начинио Д. Сергејевски, који је објекат сматрао импостом, па га је и он тако третирао у својој *Архитектури*. Накнадним прегледом споменика у систематској збирци Ђ. Базлер је установио да је објекат конзола, а не импост, и да се у збирци налазе два готово идентична примерка. Користим прилику да му најсрдачније захвалим.

[52] Блажени Августин у поменутим делу и на поменутом месту назива Христа медијатором божанске милости: „quos (тј. праведнике) а secunda morte per mediatorem Dei gratia liberauit".

[53] Биљке („дрвеће") у горњем пољу конзоле из Базилике II у Брези нису реалне врсте попут студеничких палми. Елементи њихове иконографије су преузети из једног веома старог иконографског типа увојите лозице, чиме је на њих пренета и симболика вечности. Биљке које се овде јављају у схеми на месту где стоје студенички акантуси такође нису реалне, али се и њихово иконографско решење може у уметности доста добро пратити у истом или сличном значењу које има акантус. Значење Крста процветалог само се намеће из материје изнете у нап. 42. Ако је датовање конзоле из Брезе II у VI век тачно, онда то говори да схема представе на Студеници има старо порекло.



Сл. 5. Кнез таме, господар грешника; горњи део спољашње стране западног довратника



Сл. 6. Лавља чељуст, корен грешног живота, доњи део спољашње стране западног довратника

божници ничу као трава и цвјетају сви који чине безакоње, то бива зато да би се истријебили довјека“.[54] Ова метафора представљена је средствима иконографије биљних орнамената (сл. 2) који се овде, како ће се видети, указују као одрази антике.[55] Слика је подељена у два поља. Доње поље попуњава мотив акантуса, земљана телесност односно земаљски живот израстао за прву смрт, једнаку и за праведнике и за грешнике. Изнад њега је у горњем пољу приказана биљка са седам симетричних листова поређаних један изнад другог и са цветом на самом врху. Израсла је и процветала да би се истребила довека. По хришћанском учењу, грешници, за разлику од праведника, доживљавају и другу смрт (ὁ δεύτερος θάνατος, mors secunda), о чему говори Јован са Патмоса у Апокалипси: ,,Блажен је и свет онај који има дијел у првом васкрсењу; над њим друга смрт нема области“ (Откр. 20/6), и даље: ,,И смрт и пакао бише бачени у језеро огњено. И ово је друга смрт“ (Откр. 20/14).[56]

,,Биљка за смрт“ је иконографски много јасније дефинисана на спољној страни овог архитектонског члана. Приказује се богатим преплетом који је симетрично грађен око замишљене вертикалне осовине. У ботаничком смислу није дефинисана као одређена врста, чиме припада репертоару фантастичног биљног орнамента. Она израста из ,,лавље чељусти“, прастарог симбола смрти (сл. 6). Уплитање њених врежа нема уједначен ток. У композиционом поступку се осећа аритмија којој се свесно тежи. У највишем, затвореном беочугу њене вреже исклесано је мумифицирано или, бар, ружно људско лице. По врху вреже, што значи по целој биљци, као и по људском лику гази фантастична животиња с круном на човеколикој глави (сл. 5). Није јасно шта држи у устима[57] (сухе кости?!; Јез. 37/1—10). У иконологији ликовних представа гажење или ступање по нечему означава победу онога који гази над оним што гази или по

[54] Пс. 92/7 у Даничићевом преводу, а у Вулгати и Септуагинти то је Пс. 91/8.

[55] Ослањање на античку и ранохришћанску уметност не огледа се у дословном копирању елемената иконографије. Оно прележи у познавању језика слике коришћеног у тим временима. Уз проблематику упор.: B. Rupreht, *Romanička skulptura u Francuskoj*, prevod S. Toma, Beograd 1979.

[56] Упор. и Откр. 2/11 и 21/8.

[57] Горњи део ове површине је оштећен, али не у толикој мери да се не може судити о представи. Неки детаљи важнији за доношење потпунијег суда ипак недостају. Оштећено људско лице не представља проблем јер се види да није реч о лепом, што значи добром, већ о ружном, што је једнако злом лику човековом, тако да није битно да ли је лице мумифицирано или напросто само ружно. Оно је обухваћено сплетом вреже која нема корена. Избоји лишћа, који напуштају овај горњи затворени беочуг, чине то без успеха јер по њима гази фантастична животиња. Безуспешност напуштања биљке ухваћене у врзино коло потенцирано је иконографским поступком. На лист који тежи да је напусти ступа својом левом предњом ногом сабласна бештија. Десном предњом ногом чврсто стоји на грешнику. Задња десна нога гази други изданак који покушава да напусти неразврзив сплет а задња лева нога ступа по самој врежи биљке. Животиња која тако сигурно господари овим орнаментом хибридно је биће. Глава — ни људска ни скотска; форма тела и репа као у лава а ноге с копитима или чак папцима као у лажног идола од злата. Чуперак на крају репа је оштећен и никако се не може закључити како је био иконографски решен. Ширина и облик допуштају могућност да је прелазио у форму листа, чиме би се везивао са такође јако оштећеним листом што израста из круне ове немани. Оштећена је и брада, као и предмет који животиња држи у губици. На самом споменику се види да то није лист, што би, у супротном, по иконографији уста, наводило на то да ова напаст брсти биљку. И могућност да кроз стиснуту чељуст избија изданак биљке тешко је прихватити, мада је не треба потпуно одбацити. Понајпре се потврђује асоцијација на сухе кости.

чему ступа, власт над оним што је у подножју ногу његових.[58] У хришћанској иконографији најмаркантније представе ове врсте јесу Hristos ambulans super aspidem et basiliscum,[59] Hristos super caelum[60] или Hristos Victor који као победилац смрти гази персонификацију Хада у иконографији Силаска у Ад.[61] Оваква иконографија победе није коришћена само за Христа већ и за друге учеснике хришћанских легенди. Пример је св. Петар у Тријумфу Петровом на можда јединственој представи у цркви Св. Климента у Охриду.[62] Но, на Студеници се види да ово иконографско решење важи и за негативне победиоце и да је, у ствари, реч о општем иконографском поступку. Фантастична живстиња ту представља онога у чијој се победи стиче вечна смрт. То је кнез таме са црном круном на глави, одличјем свога мрачног краљевства, пошто он има „државу смрти" (Јевр. 2/14). Јасно је да фигуралне представе на овој површини портала имају намену да дефинишу или, боље рећи, учине јаснијом представу испреплетене вреже. Лављи лик ђаволов, ружно људско лице, као и кнез таме, говоре не остављајући места двоумљењу какве је нарави ова биљка. Они су њени квалификативи. Овај флорални орнамент је симбол оних „којима је свршетак погибао" (Флб. 3/19). Попут тог биља се без ослонца преплићу у неразрушив сплет они који су мртви због преступљења и греха својих и који ходе по веку овог света, по кнезу који влада у ветру,[63] по духу који ради у синовима противљења.[64] Иконографским поступком јасно је приказано исходиште и крај ове биљке. Почетак греха је у сатани, а награда за истрајавање у греху је у краљевству сатанином, у вечним мукама пакла.

У оквиру биљних орнамената на странама довратника остала је да се сагледа симболика представе на спољној источној страни. Њено значење би се једва дало решити без претходног сагледавања осталих површина овог нивоа слике. Узрок тешкоћа био би у томе што овај биљни орнамент припада типу увојите лозице који је веома много распрострањен и богат иконографским решењима. Овде је клесан у варијанти веома честој у уметности претходних као и потоњих времена. Кичму лозице чини равномерно заталасана линија, материјализована струком лозе вођице. На „нултим тачкама" те валовите линије веома пластично су наглашена колена из којих избијају завојити избоји. Смер њиховог увијања наизменичан је и полази у виду спирале да би попунио поља настала таласима вођице. Избоји се, начинивши половину круга надоле, подижу ка центрима кружница на којима је заснована геометријска схема орнамента.[65] Ту се развијају у пупољке. Релативно танка врежа вођице види се само испред колена а струкови нешто тањих избоја испред пупољака. По два листа који избијају из свакког колена појављују се прињубљени попут каквог штита, један нагоре уз вођицу, а други надоле уз избој. Управо ово лишће својом богато клесаном масом наглашава увојити ток орнамента и његову бујност. Лист подсећа на акантусов и уврштује ову лозу у тип спиралног орнамента акантуса.[66] Орнамент има дефинитиван почетак. Испред првог, најнижег колена исклесан је трокраки корен. Како је на западној страни врежа без корена[67] израсла из греха (лављи лик ђаволов), тако ова лоза израста из праведности. Томе у прилог говоре финици праведника на унутрашњој страни довратника. Ако се инсистира на неком корену у Писму, онда је то Корен Јесејев. Биљка је симбол вечног живота искупљењем грехова које долази тајном оваплоћења Месије. А он је пророкован: „Али ће изаћи шибљика из стабла (ἐκ τῆς ῥίζης, de radice) Јесејева, и изданак из коријена (ἐκ τῆς ῥίζης, de radice) његова изникнуће. И на њему ће почивати дух Господњи, дух мудрости и разума, дух савјета и силе, дух знања и страха Господњег" (Ис. 11/1, 2).

Дух божанске милости почива на онима који израстају као изданци ове лозе што расте у вечност. Њен раст је омеђен техничким могућностима слике, пољем на којем је клесана. До у бесконачност могу се надграђивати основни елементи, од колена до колена, а да се ништа не поремети у суштини симболике коју носи лоза (vitis, ἄμπελος). Непрекидни заталасани ток уравнотеженог ритма њених завојитих изданака сугерише „мирноу и неметежноую жизнь" и „некончаемое житие".[68] Ова се биљка уврштује у репертоар фантастичне биљне орнаментике и овде је симбол вечног живота.

Посебан проблем на јужном студеничком порталу представљају источни (сл. 8) и западни (сл. 7) фриз капитела. Чини га још сложенијим то што су то и најоштећенији делови ове клесарске целине. Временом су посебно нагрижени истурени капители који су красили нестале слободне колонете.[69] Запажања на самом споменику пружају довољно података за разумевање оштећених и делимично пропалих елемената. Низ стопљених капитела овде нема само улогу декоративно обрађеног ослонца за архиволту. Он архитектонски одваја горњи део од доњег дела портала, а то не у конструкционом колико у симболичком смислу. Фризови се могу уврстити у тип коринтских капитела с маском и ојачаним абакусом и имају само један низ акантусовог лишћа.[70] Међусобно се не разликују много по општем визуелном утиску слике. Разлика се утврђује на нивоу посебних детаља иконографије. Та танана разлика у само једном мотиву којим је обогаћен источни фриз капитела открива и потврђује да и они носе одређено симболичко значење. Тиме се издвајају у засебан, други по реду регистар слике и представљају праг смрти, зачетни чин вечног битисања. На такав закључак наводи избојак у виду благо тордиране тубице, који је, што треба посебно истаћи, својствен само источном фризу. У клесарском поступку се донекле инсистира на његовој шупљини, из које се у стране развијају уски а дужи аканто-

---

[58] „Рече Господ Господу мојему: сједи мени с десне стране, док положим непријатеље твоје за подножје ногама твојим" (Пс. 110/1).

[59] Упор.: F. Gerke, *Kasna antika i rano hrišćanstvo*, prev. A. Cermanović-Kuzmanović, Novi Sad 1973, 53 и 64. О иконографији и значењу овог типа Христа расправљао је: Л. Мирковић, *Мозаици архиепископске капеле у Равени*, Иконографске студије, приредио В. Ј. Ђурић, Нови Сад 1974, 91—104, сл. 30.

[60] Као господар неба с ногама на велу, као scabillum-у, који изнад главе држи мушка фигура персонификованог неба. Пример на Егидијевом саркофагу или на још познатијем, Јунија Басуса. Упор.: F. Gerke, *нав. дело*, 78.

[61] Нпр.: Дафни, Св. Марко у Венецији, Сопоћани с нежним типом човекољупца.

[62] Ch. Walter, *The Triumph of Saint Peter in the Church of Saint Clement at Ohrid and Iconography of the Triumph of the Martyrs*, Зограф 5 (1974) 30—34.

[63] Кнез који влада у ветру назив је за ђавола. Христос је пророкован као Заклон од ветра (Ис. 32/2).

[64] Цела реченица је изложена по Еф. 2/1,2.

[65] О поступку у компоновању орнамента упор.: В. Кораћ, *Белешка о начину рада византијских клесара у XI веку*, Зограф 7 (1977) 11—16. И на студеничкој пластици се запажа коришћење шестара и лењира при заснивању геометријских схема биљне орнаментике. Најлакше се уочава на трифори, где се између кружница јавља увек исти размак. Увојита биљка о којој се говори заснована је на низу кружница.

[66] Иако акантус није биљка која се лози или која као зељаста ствара вреже, термин акантусова лоза ваља задржати као варијанту увојите лозе уз јасно одређење њеног значења. Природа акантусове лозе (врежа је једногодишња — пропадљива и стога припада врагу!) јасно се сагледа на апсидалним мозаицима и треба јој посветити обимнија истраживања (упор. нап. 42).

[67] Уз мото рада скреће се пажња на народну изреку, која има супротно значење: „Тиква без корена".

[68] Први је израз из Хиландарске повеље: А. В. Соловјев, *Хиландарска повеља великог жупана Стефана (Првовенчаног) из 1200—1202*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, V (1925) 69, а други из Доментијановог Житија св. Саве: *Живот светога Симеуна и светога Саве*, изд. Ђ. Даничић, 169.

[69] На површини зида испод источног истуреног капитела, на месту које је некада заклањала колонета, без сметњи је 1784. угребен запис, што говори да колонета већ крајем XVIII века није била на свом месту.

[70] Тако је мишљење да је реч о два низа акантусовог лишћа неисправно (Ј. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура*, 68).



Сл. 7.
Зайадни фриз смицаних кайишела: смрш ірешника

лики листићи неодређене биљне врсте. Изведен је у појасу између акантусових листова и људских глава и значење му је сасвим јасно. Среће се као спона у „израстању" новог квалитета из старог, почев од напред помињаних античких мотива па надаље, са неједнаком јасноћом и иконографским настојањем на њему.[71] Понекад се среће и на капителима коринтског типа, али не у тако јасној диспозицији у оквиру шире скулпторске целине која непосредно сведочи о његовим симболичким вредностима. Његов положај на Студеници, најпре у оквиру самог капитела а затим и у целокупној слици портала, намеће му симболику обнове или васкрснућа. Томе не доприноси сама тубица већ тубица и листови који се из ње појављују. Мотив избојка, који је само условно назван тубицом, среће се раније на истом порталу као иконографска спона између ђаволове лавље чељусти и бескорене вреже. Тај мотив се и на фризу капитела јавља као веза, и то између старе и нове телесности. Стога људски ликови изнад њега имају друкчији карактер од оних на западном фризу. И на источној и на западној половини, маске су клесане у подручју sinus medius-а. На источној страни има их четири. На свим лицима су оштећене црте. Примећује се да су ликови на истуреном источном капителу имали дуге и уске браде а на првом и трећем члану лица су безбрада. Главе су увек постављене изнад пролистале тубице, што упућује на закључак да су то ликови блажених. То се може тврдити тим пре што између глава и акантусовог лишћа на западном фризу нема симбола васкрсења. На западном фризу исклесане су три главе, и то једна на првом члану а две на истуреном капителу. Од ове две, маска окренута ка истоку је налик на животињску, мада не одговара ниједној животињској врсти (сл. 9). То није израз мајсторове произвољности, јер је животињски лик на овом месту сасвим разумљив сходно хришћанском учењу. Човекова боголикост је сагрешењем укаљана и унакажена, али није и потпуно ишчезла пошто је кушач у лику змије доста утицао на човека да прекрши заповест. Адамовим падом ђаво није постигао победу над човеком, а нема ни те моћи да присили људе на грех. Његова моћ је у томе што им може и даље постављати замке у које упадају. „А они, као неразумна животиња (ἄλογα ζῷα, irationabilia pecora), која је од природе на то створена да се хвата и коље, хуле на оно што не разумију, и у погибли својој пропашће" (2. Петр. 2/12). Мајстор клеше животињску главу на „прагу смрти" грешника стога што се лик човека огрезлог у греху уподобљује бесловесном скоту и као такав се показује пред лицем Господњим и праведничким. И друге две главе западног фриза представљају ликове грешника у њиховој духовној, што значи вечитој смрти. То што нису уподобљени животињском лику говори да су чинили и добра дела, али због тежине својих грехова нису прошли митарства. Они су припали ђаволу пошто за живота нису тежили да у потпуности припадну Христу.

Поред људских ликова на оба ова смицана фриза од стопљених капитела, појављује се још један мотив пред којим се у почетку застане у збуњености. Раније излагање то није захтевало, али је сада нужно нагласити да је рељефни украс овог портала рађен фином техником сврдла, што се може уочити на многим деловима разматраних површина. Сврдло је, на пример, коришћено и при изради зеница на маскама на капителима, које су потом биле попуњене оловом. Убод сврдлом, без даљег дорађивања, коришћен је и за израду других детаља ове пластике. Најинтензивније је, ипак, употребљаван приликом копања рељефа. Два мотива о којима је реч представљају заравњење површине избушене прилично густим и уједначено распоређеним убодима танког сврдла. Стиче се утисак да је мајстор хтео да издуби ове површине па је од првобитне намере одустао.

---

[71] Мотив овог избоја се јавља као део иконографије одређеног типа коринтских капитела. Иконографска варирања су богата. Обично је реч о два избоја из којих се под сам sinus medius и углове абакуса развијају хеликси.



Сл. 8.
Исшочни фриз смицаних каиишела: смрш ираведничка

Та недовршеност би сасвим одступала од брижљивог приступа изради студеничке скулптуре и од постигнутог квалитета. Уз то, понављање мотива на оба фриза не допушта да се преко њих пређе. Положај и облик су, такође, елементи који говоре у прилог њиховом симболичком значењу. Мотиви су оба пута изведени између избоја волута. На западном делу то је учињено на трећем члану и изнад њега је на sinus medius-у исклесан цвет. На источном делу ова творевина се налази у углу између другог и трећег члана смицаног фриза капитела и испод ње је тубица са избојем. Избоји волута између којих је израђен мотив нису симетрични са волутама на одговарајућем месту западне половине портала. Визуелни утисак који стварају ова два мотива рађена свердлом одговара пчелињем саћу. Иконографски контекст не оповргава такво тумачење и из њега произлази да је једно саће пролазно а друго непролазно. Источно, непролазно — на страни праведника, приметно је веће од западног. У том наглашавању се не претерује, чиме је избегнуто свако вулгаризовање. У средњовековним текстовима позната је метафора „слађе од меда и саћа" или пак у молитвама чежња за постизањем неисказиве насладе царства небеског. Но, чини се да ће сведочење Лукиног јеванђеља о телесно васкрслом Христу бити пресудно: „А они му дадоше комад рибе печене, и меда у сату. И узевши изједе пред њима" (Лк. 24/42, 43). Саће је овде потврдан знак плотског васкрсавања мртвих и знак да га не треба улудо трошити за живота, како то чине грешници „који више маре за сласти него за Бога" (2. Тим. 3/4), већ тек по васкрснућу тела. И без подробнијег залажења у писане споменике, посебно литургичког карактера, сигурно је да је саће на овим капителима намерно представљено и да не може бити речи о недовршеним детаљима, као што се то чинило на први поглед. Тим пре што симболичке вредности саћа употпуњују смисао представе на фризовима капитела. Грешници који су сумњали у устајање из мртвих (1. Кор. 15/29—34) својим одступањем од Бога уподобили су се лику неразумне животиње и баштиници су пропадљивог богатства (упор. 1. Тим. 6/17). Већ за земаљског живота посели су све сласти свога наследства, како то учи и прича о безумном богаташу (Лк. 12/16—21). Њих после смрти наместо меда у саћу чека у наслеђе вино гњева Божијега (упор. Откр. 14/9, 17). Ако би се набројило шта све чини наслеђе праведника, био би то позамашан низ суперлатива, јер Нови завет није јеванђеље гнева. Он је јеванђеље о васкрсењу мртвих и о љубави хришћанској, а кроз њих се лик праведника поново враћа свом изворишту — обличју Господњем. Вером у васкрснуће кроз Христа праведник стиче благодат небеског царства, а све сласти временог жића од којих се суздржавао очекују га многе и обилне у наследству непропадљивом (упор. 1. Петр. 1/3, 4 и целу). Симболика западног и источног капителног фриза на јужном студеничком порталу говори о људској коби после прекорачења прага смрти. Апостол сведочи: „Јер је плата за гријех смрт, а дар Божји је живот вечни у Христу Исусу Господу нашему" (Рим. 6/23). Детаљи које још треба поменути кад је реч о овим капителима јесу биљни мотиви на ојачањима абакуса. Они не утичу битно на симболику. Више су потврда да је доследно спроведена симболика биљке из репертоара иконографских решења примењиваних за изражавање позитивних или негативних митских вредности. На источној половини се због јаких оштећења не може докраја пратити изглед целог орнамента. Према увијањима акантоликих листова, нагоре и надоле, која се виде на очуваним местима, закључује се да орнамент припада увојитој лозици. Врежа на западној половини је јасно сагледива пошто су оштећења тек делимична. Раван, истегнут струк вреже у неуједначеном ритму даје слабе избоје лишћа сакупљеног у розете. Розете су видљиве из профила и неприродно се усмеравају једна према другој, тако да смер раста биљке није одређен. Добија се утисак танке растегнуте гирланде напете попут какве струне. Беживотност и монотонија нису само опис овог биљног орнамента.



Сл. 9.
Скотски лик грешника; источна страна истурене капитела на западном фризу

Удубљивањем у четири орнаментисане површине довратника и у иконографско решење фризова капитела схвата се да они не представљају илустрације одређених прича које би износиле хришћанско учење, већ садрже доследно распоређене знаке из чијег се међусобног односа могу развијати односно вербално износити откривене тајне о људској телесности. Стога се не очекује ни да орнаментика лука буде илустративног карактера. У самом биљном орнаменту траже се алузије на библијске, литургичке или какве друге хришћанске текстове. Карактер биљке на западној и источној половини овог лука познат је из доња два дела слике портала, са довратника и са капитела. Доследно раздвајање украса лука упечатљиво је дато повлачењем јасне границе у његовом темену (сл. 10). Грађевинска спојница која постоји у темену лука, између два украшена камена који се ту ослањају један на други, није пресудна за овакву обраду. Ту је основно и пресудно начело симболичко грађење слике. Што се иконографског омеђења — или баријере — тиче, закључује се да оно постоји само за биљни преплет, који представља загробност грешника, што је, опет, последица увођења више тачака гледишта у схватању целине портала. Руб који у темену лука омеђује западну биљку није просто уоквиравање орнамента. Око ове ликовне баријере у темену формирају се посебни елементи слике. Њена западна половина не захтева продужавање на источну половину, по принципу слике у огледалу. Те захтеве у ликовном смислу, као и право по симболичком значењу, има само представа на источној половини лука. Цела слика каква је стварно дата на луку подређена је логици архитектонске структуре на којој је изведена, а која је морала понети два тако опречна знака. Ово решење на студеничком луку тешко би се могло замислити у другачијој схеми која би била занатски толико успела. Лозица која се наставља изнад капитела источне половине портала припада типу хеликса као и лозица на одговарајућем довратнику. Природа доњег орнамента је задржана, али му је донекле измењен или обогаћен квалитет. Увијање избоја у спиралу је наглашено (три половине кружнице) и они се већином завршавају цветовима. Задње колено овог раста праведничког сучељава се са вертикалним биљним мотивом у темену лука. Његово симболичко значење би се кретало у оквиру „дрвета живота", иако у њему није лако препознати иконографске елементе уобичајене за ту најсветију међу свим митским биљкама. Дрво сазнања је било дрво раздора. Због њега је Адам изгнањем одвојен од дрвета живота. Испуњењем пророштва о праведном изданку Часни крст постаје дрво измирења: „У те дане и у то вријеме учинићу да проклија Давиду клица права (germen iustitiae), која ће чинити суд и правду на земљи" (Јер. 33/15). Тако ће, доласком у слави, Христос поново вратити дрвету живота синове Божје достојне нарећи се тим именом: „који побједи даћу му да једе од дрвета животнога (de ligno vitae) које је насред раја Божијег" (Откр. 2/7). Види се да је у темену лука приказана само половина биљке, и то источна, што је последица грађења слике портала уз строго придржавање принципа топографске симболике. О томе ће бити говора нешто касније. Овак мотив се по свом положају може узети и као симбол Врхотворца небеског круга, поготово ако се слика симетрично прошири и на западну половину лука, чиме би овај архитектонски елемент понео старо симболичко значење небеског свода. Увојита лозица на источној половини лука приказана је с трокраким кореном као и доња. То не значи да је реч о некој другој лози већ да није реч о лози без корена, каква је врежа на западној половини.

Преплет бескорених биљних врежа који је изведен на западној половини лука одаје исти визуелни утисак као и испреплетано биље на доњем пољу портала. Једини иконографски елемент који излази из затвореног смисла сплета јесу вршци његових врежа уз теме свода (сл. 10). Ликовним поступком наглашено је њихово ударање у баријеру, коју представља напред помињана вертикална трака оквира. Овај иконографски поступак има своје објашњење у хришћанској догми. Непребродива баријера која постоји између пакла и раја није непрозирна. Грешници виде благодат у којој живе праведници и хтели би да савладају понор преисподње, али то више није могуће. Догматичари тумаче овај проблем као откривену истину у причи о убогом Лазару (Лк. 16/19—31), када Аврам говори охолом богаташу: „И преко свега тога постављена је међу нама и вама велика пропаст, да они који би хтијели одовуд к вама пријећи, не могу, нити они отуда к нама да прелазе" (Лк. 16/26). Ту, у темену лука, срећним се иконографским решењем успешно преклапају слике два опречна сегмента хришћанског света, повинујући се законима архитектонске традиције грађења свечаних улаза. Због прилагођавања могућностима унапред одређених облика површина које је слика имала на располагању, уобичајена подела у складу са топографском симболиком горе-доле преоријентисана је у смислу исток—запад. Горе-доле би у напред разлученим симболима имало вредност свето—проклето. Управо та преоријентација је условила преклапање слике у луку портала. Додуше, ни остале могућности оријентације нису сасвим одбачене, али су подређене основној и тиме потиснуте. Пре но што се пређе на запажања о топографској симболици, потребно је најпре изложити запажања о преузимању античких решења.

С проблемом коришћења симболичких вредности биљних мотива у грађењу одређене иконолошке поруке у оквиру обимније скулпторске целине не суочава се први пут на овом споменику. Гробница Енијеваца, споменик значајне епохе развоја духа која је претходила хришћанској уметности и неко време трајала с њом, задојивши је много чиме, и даље је предмет интересовања у домену иконолошко-иконографске проблематике. Те-

шкоће и несигурност у тумачењу биљних орнамената на спољним странама овог шемпетерског споменика нису биле узроковане њиховом недовољном иконографском дефинисаношћу.[72] Биљна орнаментика јужног студеничког портала показује, како иконолошким тако и иконографским одликама, да јој је порекло у касноантичким узорима, а паралеле с гробницом Енијеваца уносе више светлости у разумевање биљних мотива на бочним странама њене едикуле. Иконолошка схема унутрашње стране источног довратника, указано је, има своју хришћанску паралелу на конзоли из Брезе II. Потврду о античком пореклу иконографског поступка обе имају најпре у мотивима атичких стела, а затим на некрополи испред Херкуланеумских врата.[73] Дводелна представа на унутрашњој западној страни не може имати потпуну паралелу у антици, јер је израз учења хришћанске религије о другој смрти, али горња партија, биљка која се истребљује довека, што је у антици смрт тела, има паралеле на шемпетерским гробницама.[74] Ни за биље што расте за подножје кнезу таме не може се очекивати потпуна иконографска паралела. Показаће се да је симбол овог флоралног орнамента парафраза једног касноантичког сепулкралног мотива. Као што у Студеници фантастична животиња, обличје смрти, гази мумифицирано лице и симетрично грађену биљку, тако на једној сполији то исто чини паганско хибридно биће које кажњава смрћу.[75] Сфинга је ту господар биљке неразумника по чијој лобањи гази.[76] Лављу чељуст из које израста студенички коров овде представљају грифони који афронтирају вршни избој биљке, што је добро знана схема. Закључено је да увојита биљка на спољашњој источној страни симболички представља блаженство оба света и да је њена иконографска распрострањеност велика. Сада је са доста сигурности утврђено да она слично значење има и на гробници Енијеваца — вечни живот душе и њен одлазак, после ослобођења од окова телесности, у цветни Јелисијум.[77] Само толико о античким паралелама симбола биљне орнаментике на јужном студеничком порталу. Указивање на даља сагласја препушта се раду о иконографији ове пластике.

Током излагања строго се придржавало оријентације портала, наиме, увек се говорило о источној и западној половини, а не о рељефним представама леве и десне стране, мада могућност таквог приступа није искључена. Разлог је топографска симболика која се може пратити у византијској уметности. Топографска симболика светог храма, што заправо и јесте исправан назив дома Господњег на земљи, произлази из његове строге оријентације према странама света.[78] Апсида, у којој се налази хришћанска светиња над светињама, по правилу је окренута ка истоку. Тиме се симболика храма усклађује с прастарим симболичким значењем које су предели добили према небеској путањи најстаријег божанства — Сунца. Елементи соларног култа асимиловани су и у хришћанско учење.[79] Зато је на источној страни — области живота — представљена биљка вечности, а на западној — царству мрака и смрти — биљка вечног уништења. Топографска симболика изражена је и у унутрашњости храма у организацији литургичког простора. Ако се крене од најсветијег, који је одвојен олтарном преградом, осталим компартиментима храма опада вредност у рангу; према припрати, спољној припрати и простору око храма. Један антички пример постављања биљног орнамента према топографској симболици објекта види се на гробници Енијеваца. Она се у смислу просторног одређења испред—иза (будућност—прошлост) поклапа са студеничком. Таква оријентација се успоставља на јужном студеничком порталу приликом молитве верних. Они, у молитви окренути ка истоку, својом вером стичу благодат Божију, биљка проклетих им је прошлост (запад, иза, вечна смрт), док је њихова будућност, ускрснућем у Христу на небесима, изражена симболима предње (источне) половине. Топографска симболика студеничког јужног портала са овако постављеном тачком гледишта поклапа се са Павловим речима у Посланици Ефесцима (Еф. 3/1—6) где говори о злу као о прошлости верних. Трећа могућност постављања тачке гледишта је у смислу лево—десно. Како је украс портала слика кроз који се пролази, положај симбола лево—десно мења се у односу на субјект с променом правца његовог кретања.[80] Лева страна је нега-

[72] Ј. Магловски, *Гробница Енијеваца, Прилоi иконоiрафији шемйетерских iробница*, Свеске ДИУС 11—12 (1981) 29, нап. 34.

[73] *Pompeji und Herculaneum*, Anlitz und Schicksal zweier antiker Städte, T. Kraus (Text), L. von Matt (Fotos), Koln 1973, илустрација уз тачку: 131 Nekropole vor dem Herculaner Tor, Gräber des C. Claventius Queitus (у првом плану) und der Naevoleia Tyche (у другом). На фотографисаној страници постамента скриње за пепео покојника, поље на којем је исклесана corona civica (?) фланкирано је двема вертикалним тракама. Није јасно сагледив танак рубни орнамент али се доста јасно види представа средишње траке. Сасвим при дну је „акантусова чашица" из које израста биљка за мах смртни а из ње биљка за вечност. Она одговара поимању паганске економије спасења.

[74] За то има паралела и на другом, како домаћем тако и страном, археолошком материјалу касноантичке камене пластике надгробног карактера. Шемпетерски материјал се узима стога што је добро презентован и лако доступан у монографији: J. Klemenc — V. Kolšek — P. Petru, *Antične grobnice v Šempetru*, Ljubljana 1972. Тај „стручак слаби и нејаки за мах смрти само изникао" (Његош), представљен је на задњим рубовима бочних страна гробнице Енијеваца, на бочним странама Виндонијеве гробнице, као и на бочним странама едикуле Спектација Присцијана (упор. цртеже између стр. 12 и 17 у: J. Klemenc — V. Kolšek — P. Petru, *нав. дело*).

[75] Сполија је уграђена у крипту жупне цркве Св. Јурија у месту Хоче при Марибору. Упор. фотографију Н. Вранића, коју доноси: M. Zadnikar, *Romanska umetnost*, Ars Sloveniae, Ljubljana 1970, сл. 39.

Сл. 10. Коначна судбина iрешника и йраведника; шеме лука



[76] По прикладнијој верзији мита, Аполон или Дионис послао је ово монструозно биће да кажњава смрћу Тебанце и пролазнике који нису знали тајну свог хођења, три периода људског живота. Сфингу, представника мрачних сила света, победио је Едип својом разумношћу.

[77] Биљка је представљена на предњим рубовима бочних страна гробнице Енијеваца.

[78] Већ су рани соларни култови неминовно поделили стране света по симболичком значењу: исток, где је област живота, и запад, област у којој влада смрт.

[79] Његош ни најмање не одступа од ортодоксије кад пева: „О невини синови природе, /О мудрости проста најсјајнија! /До рођења св'јета истинога / Ви пресретни поклоници сунца!" /Луча, VI/251—254). Св'јет истини се односи на lux vera (Jn. 1/9), значи — до рођења Христовог.

[80] Поново се напомиње да је овде основна оријентација исток—запад. Просторно одређење испред—иза произлази из ње, тј. окретањем према истоку. Трећа могућност посматрања, с обзиром на правац кретања субјекта, постоји отуда што је реч о јужном порталу. Ова скулптура би се могла пренети на северни портал као слика у огледалу. Биљка праведних би била на његовој источној а биљка грешних на западној половини. Прве две могућности, исток—запад, и испред—иза, остале би непромењене. Трећа могућност, лево—десно, у овом случају би се противила хришћанском учењу. Сагледавање симбола на порталу, одређено

тивна, а десна позитивна, и могу се ређати антиномије зло—добро, тама—светлост, погибао—спас итд. Када се улази у цркву, грех остаје са леве стране, што је равно значењу изa или превазилажењу греха. Тада је човеку с десне стране благодат: „Свагда видим пред собом Господа: он ми је с десне стране да не посрнем" (Пс. 16/8 и даље). Када се излази из цркве у манастиру Студеници, подигнутом на месту које је било „као пусто ловиште зверова",[81] поново се јавља опасност да се постане њихова жртва јер сада благодат остаје са леве стране. Ова топографска симболика биће много јаснија и прихватљивија када буде сагледана у оквиру програма као симболичке целине јер његово разумевање умногоме зависи од постављања исправних тачки гледишта, тј. њиховог изналажења.

Скулптура јужног студеничког портала бави се исконском боготражилачком темом, познањем истине о два пута: путу живота и путу смрти.[82] Смерни хришћанин упознаје добар пут из Христових речи: „Ја сам пут и истина и живот; нико неће доћи к оцу до кроза ме" (Јв. 14/6). Ићи путем истине и живота, Христом, значи исто што и бити младица на Христу мистичној лози.[83] На наведеном порталу коришћена је биљна орнаментика да би се њоме изразило хришћанско учење о путу добра и путу зла. Христос-лоза израста из доброг корена, о чему сведочи и јеванђеље његовог порекла (Мт. 1/1—17). Пут кроз Христа води до дрвета живота које је насред раја Божијег. Биљка грешника, која расте ухваћена у ђавоље узе, осим греха и погибли нема другог корена, а ни краја. Пластични украс, подређен архитектонском облику и његовом просторном положају, вешто их користи за грађење симболичке поруке. Подељен је на чеону слику и слику у пролазу. Слика у пролазу, као старозаветни тип за два вида људског раста попут биља, заснива се на симболици стихова деведесет другог псалма Давидовог. Чеони лик портала развија симболику новозаветног антитипа, чиме се старозаветно не искључује, већ допуњује. У грађењу слике уочава се примена искустава иконографије старијих епоха. За грађење ликовне целине коришћена је двојака подела: према странама света и по вертикали. Према странама света скулптовани украс је подељен вертикалном осовином на источну (праведници) и западну половину (грешници). По вертикали се дели у три појаса подређена традиционалним елементима архитектуре портала. Прва зона, довратници — земаљски живот; друга зона, капители — праг смрти; трећа зона, облучје — загробни живот. У овоме се огледа велики склад и јединство студеничке архитектуре и скулптуре. Сама скулптура, рађена с префињеним осећањем за материјал, показује истанчан укус загонетног и ученог састављача њеног програма и његову праву меру у избору иконографских детаља којима бележи симболичку поруку. Благи есхатолошки тон који извире из овако срочене скулптуре не нагони посматрача да цепти у страху пред страшним Судијом. Страх Господњи није ради тога да се њиме влада, већ да се њему учи и њиме изведе на прави пут спасења: „**Придѣте чеда и послоушаитѧ мене, страхоу господноу наоучоу вы**".[84]

према правцу човековог кретања, не би имало никаквог смисла кад слика кроз коју се пролази не би лежала на граници два простора који и сами имају симболичко значење. Простор у храму је свет, па је и онај најнижег ранга светији од простора изван храма.

[81] *Списи светога Саве и Стевана Првовенчаног*, прев. Л. Мирковић, Београд 1939, *Живот светога Симеона Немање*, 109. Мислим да Савин увод у живот св. Симеона казује одређене историјске податке снажним симболичким језиком који омогућује да се разумеју и поједини елементи студеничке пластике. За звери мислим да су непријатељи Христа и људи, идентичне зверима на студеничким фасадама, а за ловиште да је предео у којем оне харају. Тиме Немањин лов добија други смисао. Он није свечана властодржачка забава већ херојски подвиг хришћанског владара, оснивача династије благоверних краљева српских.

[82] „Има два пута: једно је пут живота а једно пут смрти, и разлика између та два пута је велика" (*Дидахе* — Учење дванаесторице апостола; према енглеском преводу у: *Early Christian Writings* Harmondsworth 1968, репр. 1973^3, 227). Дидахе је доступна научном свету од пре неких сто година у препису из XI века, пронађеном у библиотеци неког цариградског манастира. Спис малог обима, припада најранијим временима хришћанства. Из раног периода је и Варнавина посланица у којој се на крају говори о о два пута: једно је пут светлости, а друго пут таме (енгл. прев. у пом. делу, 217).

[83] О мистичком Христу-лози говори јеванђеље по Јовану (Јн. 15/1—8). У Вуковом и Чарнићевом преводу, у маниру Лутеровог „објашњавајућег" стила превођења, лоза је чокотом и Оцем виноградаром дефинисана као винова (Vitis vinifera L.). Упоређивањем грчког, латинског и текста српске редакције у Вукановом јеванђељу (фото-издање: Ј. Врана, *Вуканово еванђеље*, Београд 1967) уочава се изворна ширина симболике Христа-лозе: азь есмь лоза истиньнаꙗ и ѿць мои дѣлатель есть; Ἐγώ εἰμι ἡ ἄμπελος ἡ ἀληθινή, καὶ ὁ Πατήρ μου ὁ γεωργός ἐστιν; ego sum vitis vera et Pater meus agricola est (Јн. 15/1). Најчешће коришћене Христове речи о себи као лози гласе: азь есмь лоза, и вы рождие; ἐγώ εἰμι ἡ ἄμπελος, ὑμεῖς τὰ κλήματα; ego sum vitis vos palmites (Јн. 15 5)

Догматска симболика Христа-лозе као цркве — тела Христовог, не искључује друга значења која овај знак из Јовановог јеванђеља може понети. Такав је случај с литургичким типом Богородице-лозе, или с Лозом Немањића, где се у иконографском поступку не инсистира на мистичној лози као одређеној ботаничкој врсти. Лоза ту носи значење као морфолошки облик. Тако је Лоза Немањића огранак Христа-лозе, а даље и Лозе Јесејеве. У скулптури Богородичине цркве у Студеници постоји још пет лоза на основу којих ће се моћи сагледати поливалентност овог знака.

[84] *Списи св. Саве*, изд. В. Ћоровић, *Хиландарски и студенички типик*, 77. Ови Давидови стихови (Пс. 34/11) у вишеструкој су вези са Студеницом. Поред тога што их је монах Сава унео у Студенички типик у одељку где прописује избор и постављење првог игумана, јављају се и у каснијим књижевним саставима. Међу братством треба да се изабере такав монах који ће имати дрзновења рећи ове Давидове речи. Друга веза је у томе што се на свитку који на фрескама држи св. Симеон, ктитор Студенице, исписују управо ови стихови (Д. Милошевић, *Срби светитељи у старом сликарству*, О Србљаку, Студије 153). Иако је текст на свитку Немањиног портрета у капели Радослављеве припрате потпуно пропао (упор. репр. у боји у: М. Кашанин, В. Кораћ, Д. Тасић, М. Шакота, *Студеница*, Београд 1968, 16), нема сумње да су то били стихови који касније преовлађују. Немањина одлика — учитељ страху Господњем који своје словесно стадо изводи на пут праве вере, одиграла је немалу улогу у потврђивању Немање као зачетника правоверног државног и духовног живота Срба.

Le portail sud de Studenica

Janko Maglovski

Le portail sud de l'église de la Vierge à Studenica, qui n'a pas fait l'objet d'une attention particulière, est orné d'un décor sculptural où prédominent les motifs floraux. La décoration de ce portail est considéré comme un chapitre séparé du large programme sculptural théologique et mystique exécuté sur cette fondation des Nemanjić datant de la fin du XII^e siècle. Il faut aborder la compréhension des formes symboliques à partir de la littérature médiévale serbe, riche trésor qui conserve les symboles et allégories des discours de l'époque du revirement et de la renaissance de l'art médiéval serbe. Une métaphore de l'office de St. Simeon, fondateur de la dynastie des Nemanić et de l'église destinée à lui servir de mausolée, nous sert de point de départ. Cet office a été composé par son fils, le moine Sava, qui après sa mort fut canonisé et célébré comme un grand saint serbe. Il s'y sert de la métaphore du palmier du psaume 92/12, 13. Etant donné que le palmier est sculpté dans les cassettes du montant

est, l'on suit son symbolisme jusqu'à arriver à son sens essentiel de la résurrection des corps des fidèles dans le Christ. L'autre motif floral, l'acanthe, qui apparait dans les cassettes lié au palmier, exprime son sens symbolique essentiel de la fragilité corporelle. L'on arrive à interpréter une à une les scènes et à signaler leurs parallèles plus anciennes et la répartition topographique de leur symbolisme.

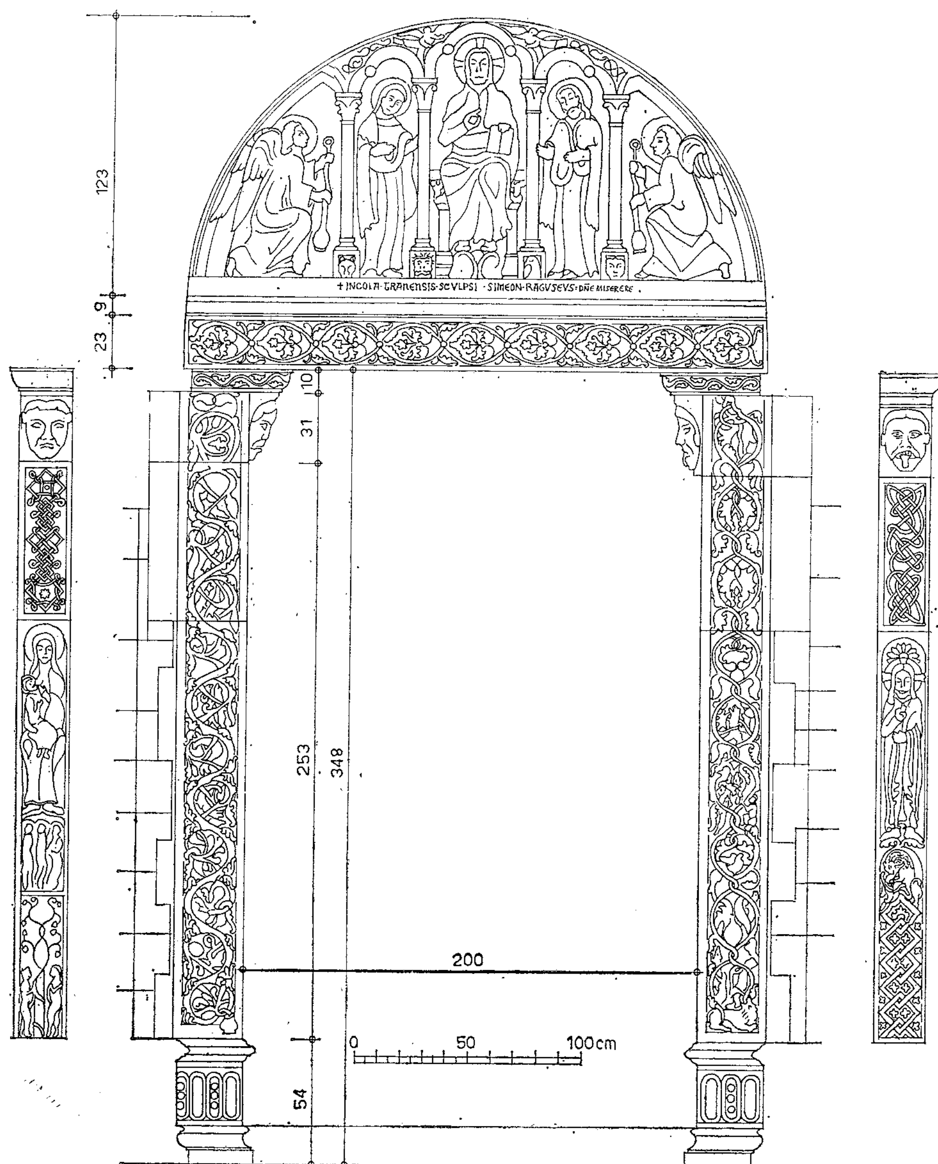
L'ornementation florale de ce portail a servi pour exprimer la doctrine chrétienne de la voie du bien et de la voie du mal. Le Christ est descendant de bonne souche (Matth. 1/1—17). La voie par le Christ même jusqu'à l'arbre de Vie qui se trouve au milieu du Paradis. La plante des pécheurs qui grandit enchaînée par le Diable, n'a pas d'autres racines que la péché et le péril et pas d'autre fin. La décoration plastique est subordonnée à la forme architecturale et a sa position dans l'espace et en fait adroitement usage pour construire son message symbolique. Il se divise en scène de front et scène latérale. La scène latérale, dont le type relève de l'Ancien testament et présente les figures humaines en deux grandeurs comme les plantes, se fonde sur le symbolisme des versets du psaume 92 de David. La scène frontale déploie un symbolisme antitypique du Nouveau testament qui n'abolit pas celui de l'Ancien testament, mais le complète. Dans l'exécution des scènes l'on remarque l'emploi de l'expériance iconographique d'époques plus anciennes. Une double division a été employée pour l'édification de l'ensemble plastique: division selon les quatre points cardinaux et division verticale. D'après les points cardinaux l'ornamentation sculptée est divisée par un axe de symétrie vertical en partie orientale (justes) et partie occidentale (pécheurs). Dans le sens vertical elle se divise en trois zones déterminées par les éléments traditionnels de l'architecture des portails. La première zone (les montants) illustrent la vie terrestre; la seconde zone (les chapiteaux) le seuil de la mort; la troisième zone (archivolte), l'au-delà. On y voit la grande harmonie et la corrélation entre l'architecture et la sculpture de Studenica. La sculpture même exécutée avec un sens raffiné pour le matériau employé montre le gout parfait de l'auteur érudit de son programme et son choix judicieux des détails iconographiques par lesquels il exprime son message symbolique. Le ton eschatotologique modéré qui émane de la composition de cette sculpture ne tend pas à faire trembler le fidèle de peur devant le Jugement Dernier. La crainte du Seigneur n'est pas faite pour qu'on la domine, mais pour qu'elle nous dirige dans la vraie voie du salut.

Портал Симеона Дубровчанина у Барлети

Јован Нешковић

Портал Симеона Дубровчанина у италијанском граду Барлети посебно је значајан и за архитектуру Италије и за архитектуру у нашој земљи. Натпис на порталу, који садржи податак о два града, Дубровнику и Транију, отворио је познато питање формирања градитељске и скулпторске личности Симеона Дубровчанина: где је и у којој мери уметник стекао своје образовање; да ли је оно започето у Дубровнику, а настављено у Транију и на којим је радовима уметник стицао искуство и афирмацију.

Ова питања разматрана су у нашој науци.[1] Поједини закључци заснивају се првенствено на анализи декоративне и скулптуралне пластике на порталу. Доносећи архитектонске планове који су недостајали, покушаћемо да ономе што је већ речено додамо и нека тумачења првенствено на основу архитектуре и композиције портала.



Сл. 1. Унутрашњи део портала

Портал Симеона Дубровчанина главни је портал базиликалне цркве Св. Андреје у Барлети, која се налази у непосредној близини катедрале. Црква Св. Андреје основана је у XII веку, а њена првобитна романичка архитектура измењена је каснијим преправкама.[2] Због тих промена данас је тешко установити у каквом је односу био портал према архитектури првобитне цркве. Тачни подаци о грађењу портала не постоје. Према стилским карактеристикама, портал је датиран у другу половину XIII века. На порталу, иначе романичком по типу и обради, утврђени су и значајни утицаји византијске и готичке уметности. Потпуније сагледавање стилских утицаја омогућују конструкција и композиција портала и поред тога што није сачуван у целости. Поред унутрашњег дела с лунетом, на којој се налази и натпис са именом мајстора, портал је имао и наглашен степенасти оквир, од кога је сачуван само један део. Горњи део оквира недостаје у целини, али је, вероватно, пратио облик лунете и био полукружно решен.

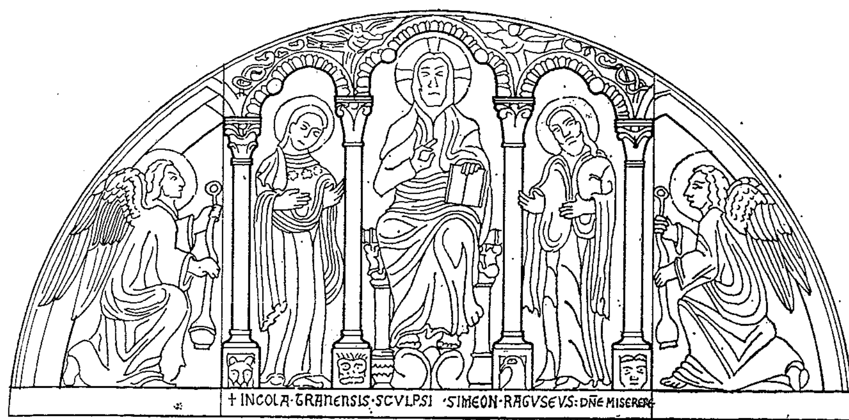
У односу на уобичајену композицију романичких портала, на порталу у Барлети јављају се карактеристична одступања која су резултат готичких стилских утицаја. Једна од таквих карактеристика портала јесте појава сокла на довратницима и на степенастом оквиру. Код романичких портала постоље је ниско, без веће профилације, или је пак обрађено у облику стопе на коју належу пиластри и колонете. Код портала у Барлети стопе колонета су постављене на високи сокл, који постаје важан елеменат у композицији портала. Сокл је решен степенасто према сквиру портала, а по висини је подељен у три конструктивно и композиционо издвојена дела. Профилација на соклу, поред основних романичких облика, има готички карактер. Средњи део сокла обрађен је у низу вертикалних профилисаних канелура.

У Италији се сокл сличнога типа налази на порталу катедрале S. Ciriaco у Анкони. Нешто развијенији сокл имају у Апулији неки портали рађени у романоготичком стилу. На овом месту може се поменути и главни портал трогирске катедрале, који има низак сокл и на њему профилацију сличну профилацији на стопама колонета портала у Барлети.

Друга особеност портала Симеона Дубровчанина јесте његов богат, развијен степенаст оквир, јединствен у архитектури Апулије. Степенасти оквир портала формиран од већег броја пиластера и угаоних колонета чест је, међутим, мотив портала у северној Италији, у романичкој архитектури на нашем Приморју, као и у

[1] E. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale,* Paris 1904, 659—662; G. Millet, *Ancien art serbe,* Paris 1919, 85; P. Toesca, *Storia dell'arte italiana,* Torino 1927, III, 906; Ђ. Бошковић, *Симеон Дубровчанин,* Српски књижевни гласник 2 (Београд 1938) 144—148; C. Fisković, *Radovan,* Zagreb 1951, XXIV; исти, *Fragments du style roman à Dubrovnik,* Archeologia iugoslavica I (Beograd 1954) 125—127; J. Maksimović, *Problemi ikonografije i stila na portalu Simeona Dubrovčanina u Barleti,* Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji (Split 1960) 101—112; J. Maksimović, *Simeon Raguseus,* Archivio storico pugliese, fasc. III—IV (Bari 1961) 3—18; иста, *Српска средњовековна скулптура,* Нови Сад 1971, 92.

[2] A. Petrucci, *Cattedrali di Puglia,* Roma 1960, 95.



SIMEON-RAGVSEVS

*Сл. 2.
Тимпанон портала с потписом мајстора*

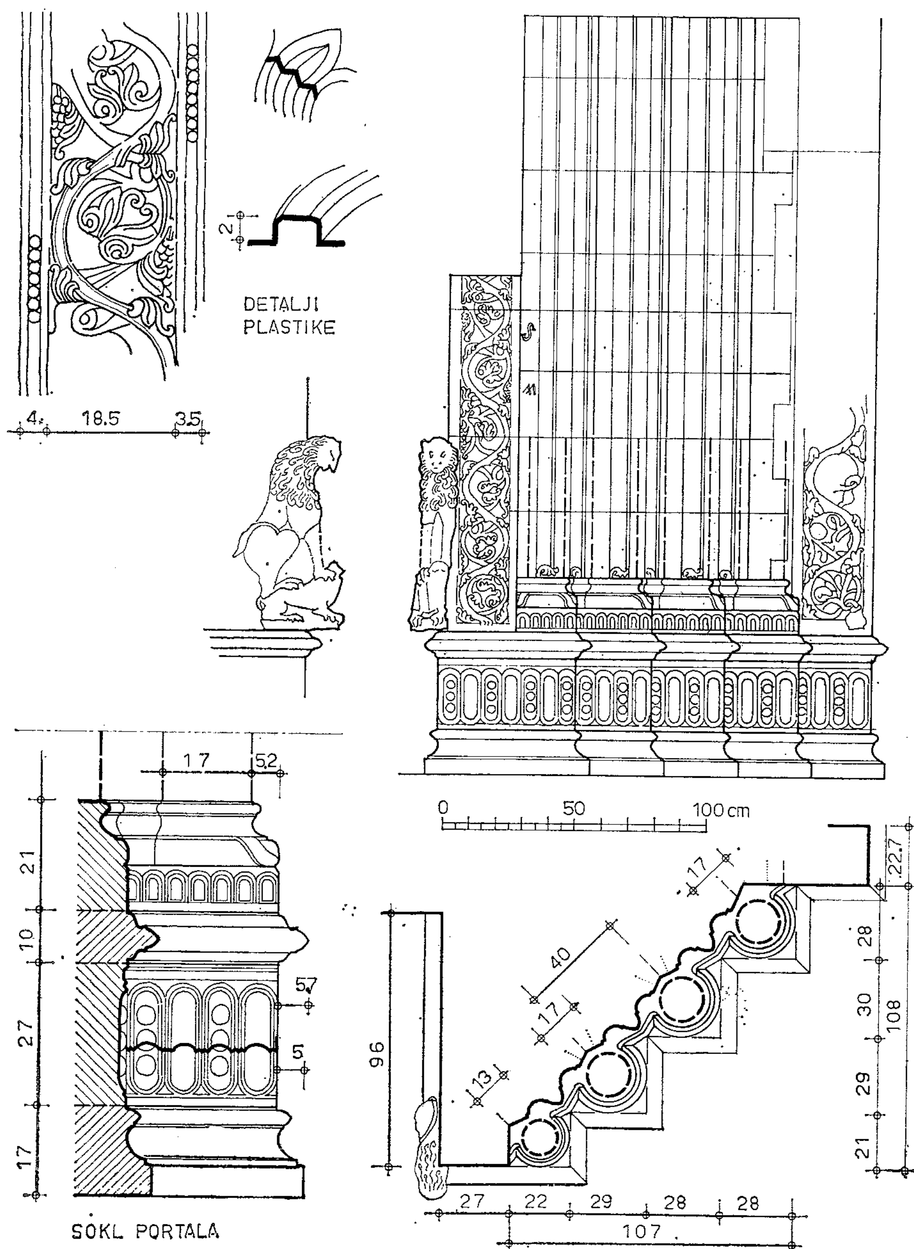
*Сл. 3.
Степенасти оквир портала (лева страна) — основа, изглед и детаљи*

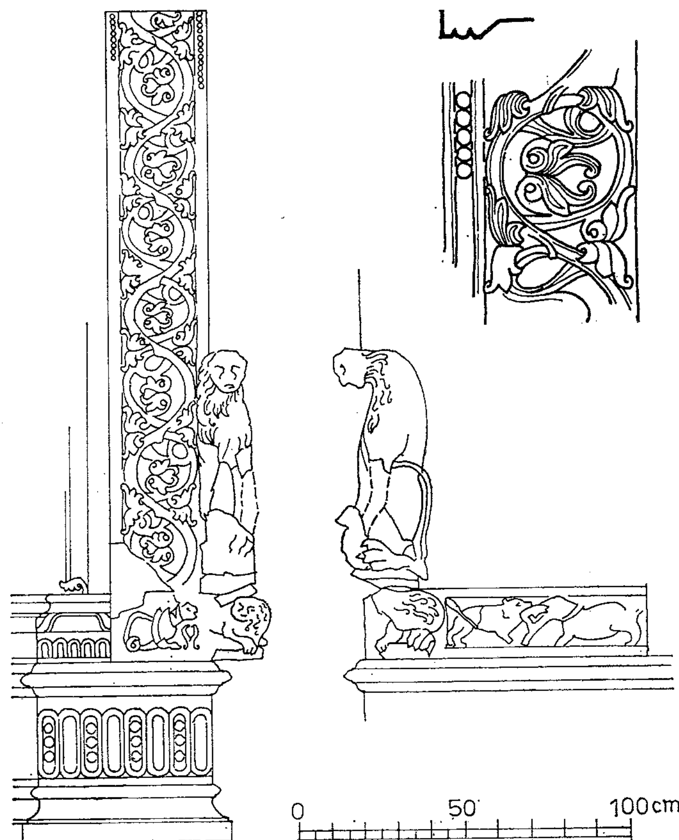
архитектури рашке стилске групе. Примена овога типа портала у Апулији несумњиво говори о градитељу који није припадао локалној градитељској школи и који је у традиционалну романичку средину Апулије унео новине које је пре тога упознао на другом подручју. Најближе аналогије упућују нас опет на подручје Анконе, посебно на портал цркве S. Maria della Piazza у Анкони из 1210. године, који има богато развијен степенасти оквир са три угаоне колонете. Сличнога типа, па и пропорција, на нашем Приморју је главни портал катедрале у Задру. Међутим, портал у Барлети разликује се у многим елементима композиције и у детаљима.

Тако је степенасти оквир код наведених портала формиран на романички начин с правоугаоним пиластрима и прислоњеним угаоним колонетама. Портал цркве S. Maria della Piazza има колонете малог пречника, тако да је пластика пиластера доминантна. На порталу у Задру колонете су пуније и, могло би се рећи, имају равноправну улогу у композицији портала. У поређењу с порталом Симеона Дубровчанина, портал катедрале у Задру је доста сличан по степенастом оквиру с једнаким бројем колонета, тако да општа слика ових портала одаје њихову блискост. Међутим, на порталу у Барлети колонете, које данас недостају, биле су потпуно одвојене од позађа, док су на порталу у Задру, као и на порталу S. Maria della Piazza, оне прислоњене уз углове пиластра. На тај начин су колонете на порталу у Барлети употребљене као главни мотив у композицији. Такво решење, уз примењену профилацију, даје порталу карактеристично готичко обележје, несумњиво произашло из старијих романичких облика.

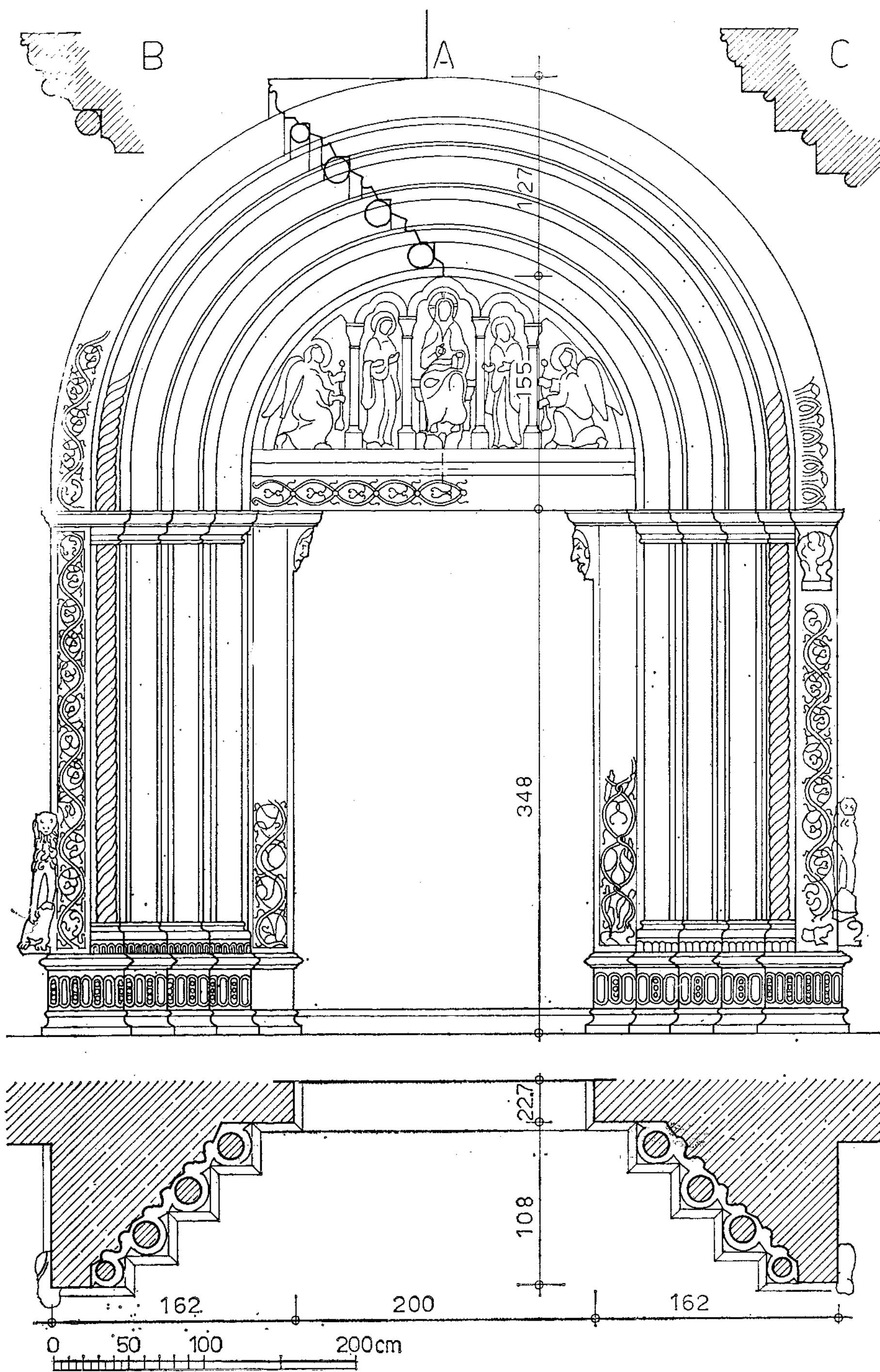
Такво значајно место колонета у архитектури портала истакнуто је на порталу катедрале S. Ciriaco у Анкони. У шири круг портала тога типа могу се уврстити и неки други портали у околини Анконе код којих се профилацијом пиластера тежи ка већој разуђености портала. Такви су портали цркава S. Vittore, S. Giacomo и S. Vincenzo ed S. Anastasia у Асколи Пичено.

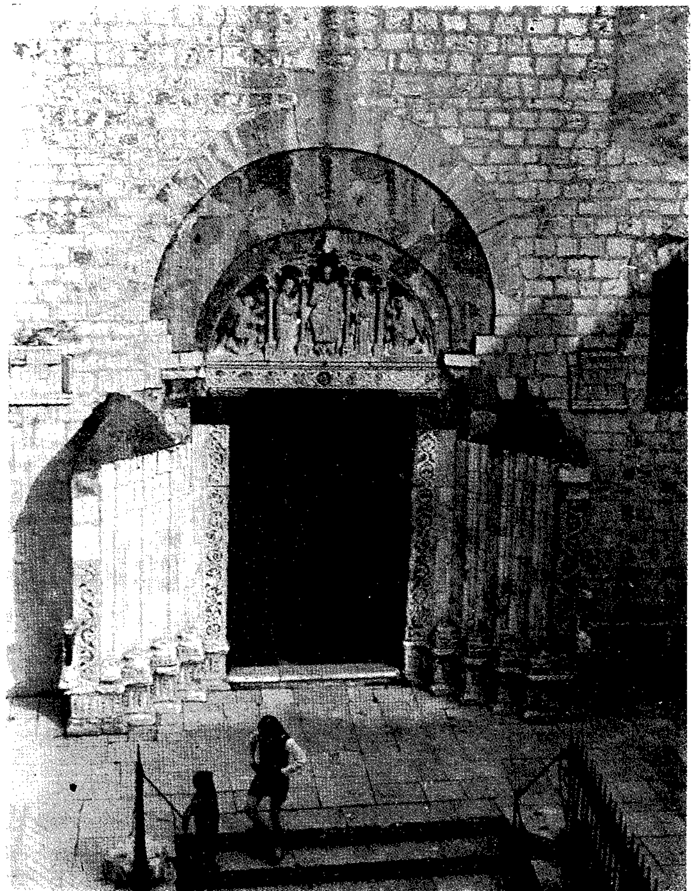
Још једна особеност портала Симеона Дубровчанина привлачи пажњу. То је потпуно издвајање степенастог оквира у односу на раван зида. Код романичких портала с развијеним степенастим оквиром у северној Италији, Далмацији и у архитектури рашке стилске групе, оквир портала развијен је у самој дебљини зида, а само спољне колонете и чеоне архиволте портала испадају из равни зида. Код других портала тај спољни део је извучен испред фасаде у облику и димензијама трема, портика, али то је већ друга врста портала. Такав прилаз-

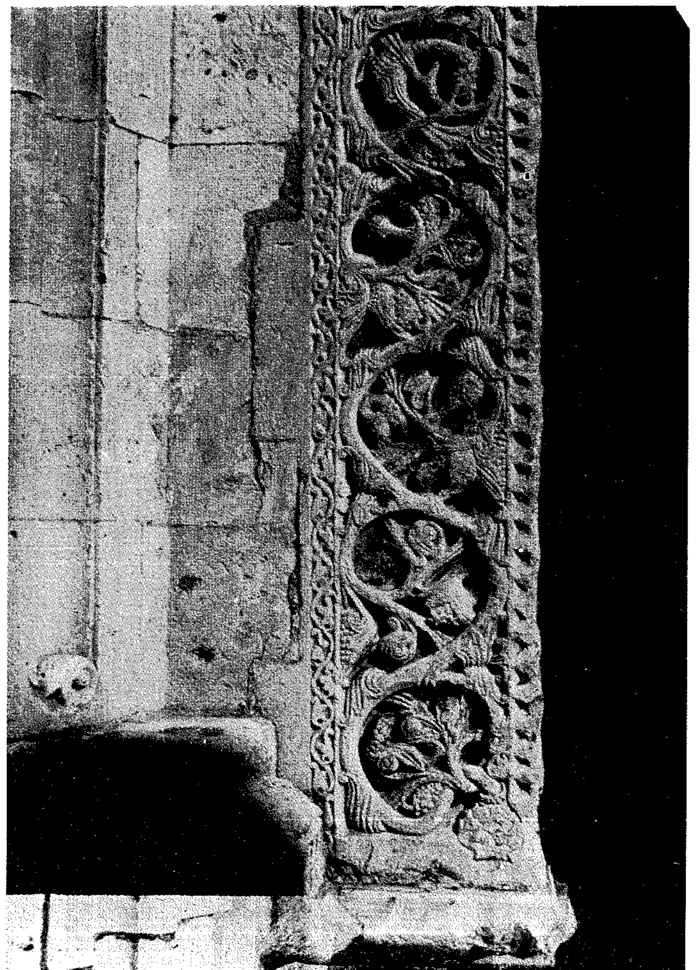




Сл. 4. Спољни део оквира портала (десна страна)









Сл. 5. Реконструкција првобитног изгледа портала

Сл. 6. Тимпанон портала

Сл. 7. Општи изглед

Сл. 8. Доњи део левог довратника портала



Сл. 9.
Детаљ пластике са довратника

ни део у виду трема има главни портал катедрале S. Ciriaco у Анкони, али је значајно то да је он из каснијег времена, а да је сам портал из 1270. године имао степенасти оквир који је скоро цео био избачен изван равни фасадног зида. Таква сличност у композицији с порталом у Барлети свакако није случајна, мада се овој појави на порталу Симеона Дубровчанина могу наћи и други разлози. Могуће је да су такво решење наметали конструктивни разлози с обзиром на то да је портал вероватно касније уграђен.

Анализу портала отежава чињеница што је горњи део портала са архиволтама скоро потпуно уништен. Међутим, сачувани су тимпанон портала и степенасти оквир у доњем делу, што је повољна околност за сагледавање композиције портала у целини, На основу тих постојећих елемената начињен је покушај реконструкције првобитног изгледа. Полукружни облик горњег дела портала усвојен је према облику сачуваног тимпанона портала. Висина колонета одређена је према висини надвратника на начин иначе уобичајен у композицији портала уопште. Сам облик венца и капитела, који је, вероватно, постојао изнад колонета, дат је схематски, према профилу стопе, мада није искључено ни богатије решење капитела.

Портал има правоугаони отвор, а карактеристично је да горњи део портала има два одвојена дела — надвратник и тимпанон. Код старијих типова апулијских портала нема посебног надвратника, већ је тимпанон директно ослоњен на довратнике. Слично су решени и и многи портали у северној Италији, па и онај на цркви S. Maria della Piazza у Анкони. При таквом решењу, налегање тимпанона је веома мало и повећано је уметањем капитела, конзоле или венца. Уметањем посебног надвратника исправљен је овај конструктивни недостатак на порталу у Барлети.



Сл. 10. Средњи и горњи део левог довратника портала

Лучни део портала настављао се, несумњиво, на доњи део оквира, али није поуздано како је био решен у детаљима. Понављање исте профилације на горњем полукружном делу не може се прихватити из конструктивних разлога. Колонете су на полукружном делу морале бити повезане с позађем. На цртежу реконструкције приказана су два могућа решења у којима се колонете продужавају изнад капитела на лучни део портала. Међутим, на неким порталима у продужетку коло-



Сл. 11. Дешаљ иласшике са десноі доврашника



Сл. 12. Фиіурални рељефи са доврашника — Боіородица са Хрисшом

нета израђени су, такође, луци једноставне или сложене профилације. Један од карактеристичних примера таквог решења налази се на порталу S. Ciriaco у Анкони. Такво, алтернативно решење такође је приказано на плану реконструкције, с тим што је саображено димензијама портала у Барлети.

У погледу општег изгледа портала Симеона Дубровчанина остаје још једно значајно питање, а то је питање његовог завршног спољњег дела и завршне архиволте. Може се са сигурношћу рећи да спољни део портала није посебно издвојен у композицији с обзиром на карактеристичан и потпуно неуобичајен положај лавова. Нема никаквих трагова да су ови лавови носили колонете, те је завршна архиволта вероватно израђена над чеоним пиластром степенастог оквира. У прилог томе говори и положај спољне колонете која је мањег пречника и која се налази у равни чеоног пиластра. Лавови на порталу Симеона Дубровчанина нису, према томе, имали конструктивну функцију, што такође чини његову особеност.

Од колонета нема никаквих остатака. Према сачуваним стопама, могуће је било дати тачне димензије. Вероватно су колонете биле кружног пречника, мада постоји и могућност да су неке од њих биле тордиране.

Декоративна пластика допуњавала је разуђену архитектуру портала. Досадашње иконографске и стилске анализе дале су основна разјашњења скулптуралне пластике на порталу у Барлети, иако постоје и нека спорна питања. У вези с пластиком на порталу могу се изнети још нека запажања корисна за даље разјашњавање тих питања.

Место пластике на порталу углавном је уобичајено. Она се налази на унутрашњем делу — довратницима, надвратнику и тимпанону, као и на појединим деловима степенастог оквира — пиластрима и одговарајућим архиволтама. Један од уобичајених мотива јесте повијена лоза с лишћем, у коју су укомпоноване људске и животињске фигуре.

На десном довратнику на чеоној страни, примењен је мотив двоструке лозе с лишћем — један крај излази из уста лава, други се наставља на повијени реп, а затим се преплићу формирајући поља једнаке величине. Сцена

лова представљена на овом довратнику није ограничена оквирима формираних поља, већ тече непрекидно до висине петог поља, где хртови свладавају једну животињу. Поред хртова, који су најбројнији, у висини другог и трећег поља приказана је и покоја птица, а у првом и четвртом пољу по једна човечија фигура. У клесарском погледу, рад је на завидној висини. Већи број животиња покривен је, делимично или већим делом, лишћем које је веома правилно и прецизно изведено.

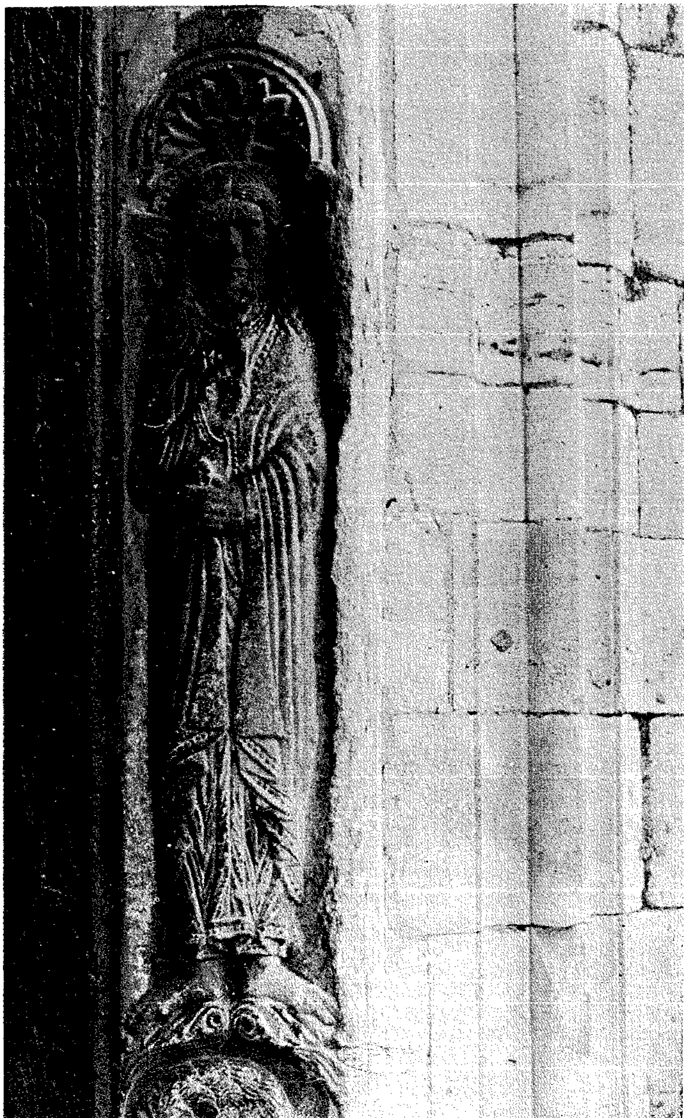
И на супротном, левом довратнику на чеоној страни примењен је исти мотив лозе, али једноструке, с лишћем разапетим о врежу, такође клесарски изванредно обрађеним. У два највиша поља идентификује се сцена лова (пас који хвата јелена), а у пољима испод ових у врежу су уплетене животиње (од којих су неке доста оштећене и не могу се тачно идентификовати). И на овом довратнику појављују се птице које провирују иза лишћа или с повијеним вратовима, у живим покретима, преко лозе кљуцају грожђе.

На спољњем делу портала декоративна пластика је истога карактера, али без животиња и без птица. Карактер и обрада вреже и лишћа слични су као на довратницима, само са више празног простора. Са чеоним пиластрима на којима се ова пластика налази исклесани су и лавови, у истом комаду камена и свакако су рад истог мајстора.

Примена мотива лозе с лишћем, често у комбинацији с фигуралним композицијама, одлика је већине романичких портала у Апулији. Међутим, начин на који се лоза развија и стилска обрада овог мотива могу се поредити с мањим бројем споменика на том подручју. Чини се да је ова пластика на порталу у Барлети нај-



Сл. 14. Оквир портала



Сл. 13. Фигура Христа на десном довратнику

сличнија пластици на порталима цркве S. Maria Maggiore у Монте Сант Анђело (довратници портала) и цркве S. Maria di Cerrate (довратници и архиволте портала). Ова старија романичка пластика по карактеру вреже и стилизацији лишћа може се можда пре повезати с одговарајућем пластиком на споменицима у Јужном приморју (трифора которске катедрале), па и са пластиком споменика рашке стилске групе. Фрагменти лозе с лишћем на Дубровачкој катедрали, за које се сматра да потичу из краја XII и почетка XIII века, такође припадају истоме типу.

Декоративна обрада надвратника потпуно је другачија и пренета је у камен са декорације бронзаних врата.[3]

У досадашњим радовима је нарочита пажња посвећена фигуралним рељефима у тимпану и на унутрашњим довратницима портала. Већина аутора слаже се у томе да се пластика портала у Барлети издваја од пластике апулијских споменика. Иконографски и стилски елементи по којима се ова пластика разликује од пластике апулијских споменика повезују је, међутим, са споменицима на нашем Приморју. Досадашњи резултати истраживања већ су довољно јасно указали на могућност да је Симеон Дубровчанин свој уметнички рад започео у нашој земљи, иако су закључци и претпоставке о том раду унеколико различити. Тако Ц. Фисковић сматра да фигурални рељефи на порталу у Барлети спадају у исту стилску групу с дубровачким фигуралним рељефом (Богородица на престолу с Христом) и рељефом Благовести на сплитском звонику, а за Симеона Дубровчанина претпоставља да припада Радовановој школи.[4] По Ј. Максимовић, Симеон Дубровчанин припадао би „ис-

---

[3] Потпуно идентичан мотив налази се на бронзаним улазним вратима Боемондове гробнице у Каноси (J. Maksimović, *Problemi ikonografije i stila . . .*, 110).

[4] C. Fisković, *Fragments du style roman à Dubrovnik*, 127; исти, *Radovan . . .*, XXVI.



Сл. 15. Детаљ пластике са чеоног пиластра степенастог оквира

томе уметничком кругу којем и цело Јужно Приморје и Србија".[5]

Недостатак целокупне пластике портала Симеона Дубровчанина знатно утиче на несигурност закључака. Било би, свакако, важно да се зна на који начин су решене архиволте портала да би се пластика сагледала у целини. Ипак, и у садашњој ситуацији посебно је значајно што оне исте особине које пластику на порталу издвајају из ширег круга пластике апулијских споменика у исти мах је приближују општем карактеру пластике Јужног приморја. С друге стране, карактер пластике на порталу у Барлети може се повезати с пластиком оних споменика у Апулији који су најсроднији споменицима и пластици Јужног приморја и рашких споменика. Поред фигуралних рељефа, то се нарочито односи на осталу декоративну пластику на порталу. Од значаја је да овом броју споменика не припадају споменици из Транија, града чији је житељ био Симеон Дубровчанин. Све то чини вероватнијим тумачење да се камени украс портала у Барлети ослања на традиционалне облике романичке уметности Дубровника и Јужног приморја.

Спорно је питање односа и сличности с порталом катедрале у Трогиру (чија пластика има другачији карактер), као и ближег повезивања Симеона Дубровчанина са школом мајстора Радована. Иако се не може искључити могућност рада Симеона Дубровчанина на другим споменицима у Далмацији, место где је Симеон почео да ради и где је као уметник стекао основно образовање свакако је пре свега био Дубровник. Ми углавном мало знамо о романичкој пластици и порталима у Дубровнику. Према томе, и сличност с порталом у Задру мора се с доста резерве доводити у ближу везу с радом Симеона Дубровчанина. Међутим, другачији је случај када је реч о елементима готичког стила на порталу у Барлети. Они су несумњиви у архитектури и композицији портала, и у традиционалну романичку средину Апулије могли су бити пренети са подручја Анконе, које је било доста отворено према овим утицајима. Улога у преношењу таквих готичких стилских елемената може се приписати Симеону Дубровчанину који је пре доласка у Апулију можда и сам радио на том подручју.

Извесне неуједначености у примени мотива и у погледу обраде отвориле су још два значајна питања у вези с пластиком портала. Прво питање односи се на порекло пластике, односно појединих њених делова. По Ј. Максимовић, на порталу се, поред аутентичних радова, налазе и неки делови употребљени са старије грађевине — конзоле с мотивом маске и делови довратника с мотивом преплета.[6]

И по стилу и по обради, маске на конзолама разликују се од остале скулптуралне декорације и вероватно су припадале старијој грађевини. Томе у прилог може се додати и податак о различитој величини конзола, што би се свакако избегло да су конзоле рађене једновремено с порталом. Поред тога, обе су конзоле рађене од зеленкастог камена, пешчара, за разлику од портала, који је у целини рађен од мермера.

Мотив преплета представља ретку појаву у романичкој уметности јужне Италије, а готово је изузетан у XIII веку. Међутим, објашњење ове појаве задаје готово исту тешкоћу било да је у питању старији било нови портал цркве Св. Андреје. И на једном и на другом довратнику употребљени квадери на којима се налази преплет идентични су по својој структури са осталим квадерима портала и нема сумње да порекло ове пластике пре треба везати за порекло уметника.[7]

Посебно питање јесте питање учешћа мајстора поред Симеона Дубровчанина на изради портала. По Ј. Максимовић, те су разлике изражене на надвратнику

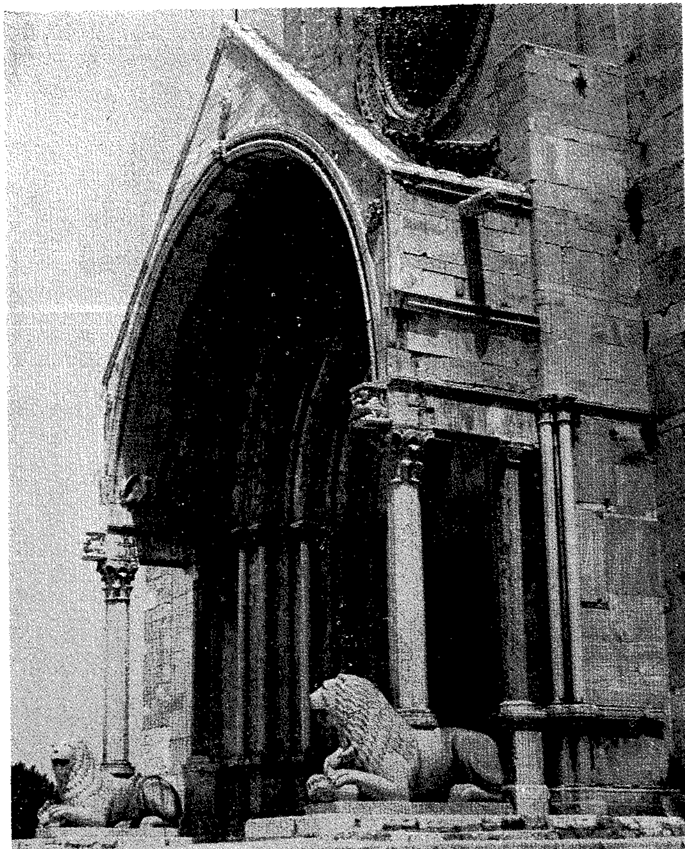
[5] Ј. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура*, 92.

[6] J. Maksimović, *Problemi ikonografije i stila* . . . , 107—108.

[7] Поред мотива преплета који је рађен трочланом траком на довратнику постоји још један геометријски орнамент рађен по типу преплета (испод фигуре Христа), који свакако није припадао старијем порталу. Значајно је поменути и мишљење Ц. Фисковића, који сматра да је преплет на порталу „рустичнога далматинског типа" (*Radovan*. . . , XXVI).

Сл. 16. Главни портал катедрале у Задру (из мапе Ђ. Ивековића, Задар)





Сл. 17. Главни портал катедрале S. Ciriaco у Анкони

и на фигуралним представама на довратнику. За надвратник је већ речено да се по мотиву разликује од целокупне пластике портала, а сем тога је рађен и од друге, тврђе врсте камена (мермер сивоплаве боје). Вероватно је то рад другога мајстора. Међутим, за фигуралне рељефе на довратницима такво мишљење би се тешко могло прихватити. Извесне разлике које постоје између ових рељефа и фигуралне групе у лунети портала чини се да ипак највећим делом проистичу из разлике у дубини рељефа. При поређењу цртежа ових композиција тешко је уочити нека битнија стилска одступања.

Несумњиво је да читав рад на изради портала није у потпуности рад једнога мајстора. На порталу у Барлети поред Симеона Дубровчанина могли су радити сарадници или помоћници, првенствено на клесању камена, па и грубљим радовима на пластици. Што се тиче дефинитивне обраде, она је, сем надвратника, уједначена и делује јединствено, како по обради тако и по клесарској вештини. Ипак, у вези са овим питањем треба поменути и један значајан податак. Наиме, на порталу се на неколико места, у различитим положајима, налази уклесано слово „S". Вероватно је реч о почетном слову имена мајстора, које је можда могло представљати и клесарски знак радионице. На једном месту уклесан је други знак, „M", можда почетно слово или знак другог мајстора који је сарађивао у изради портала.

Ипак, у целини гледано, основна замисао архитектуре и пластике портала припада, без сумње, Симеону Дубровчанину. Што се пластике тиче, она је такође, осим надвратника, по свему судећи изведена његовом руком или под његовом пуном контролом.

Le Portail de Simeon de Dubrovnik à Barletta

Jovan Nešković

Le portail de Siméon de Dubrovnik à Barletta a une importance remarquable pour l'étude des relations existant au Moyen Age entre la Pouille et littoral yougoslave. C'est l'unique oeuvre d'art d'un artiste que nous connaissons de nom grâce à sa signature sur le tympan du portail. Le tympan qui n'est conservé qu'en partie — sa partie supérieure avec l'archivolte manque — est exécuté dans le style roman, mais avec une forte influence gothique. Son socle est fortement accentué, son profil est gothique et il a un riche cadre échelonné avec des colonnettes qui formaient le principal motif de la composition.

Le portail est richement orné de bas-reliefs ornementaux et de reliefs figurés sur ses montants et son tympan, qui témoignent des influences orientale et occidentale. C'est ainsi que ce portail représente un phénomène presque unique de l'architecture de l'époque dans la Pouille. La décoratiou sculptée, son iconographie et son style nous parlent non seulement de l'origine de l'artiste, mais nous montrent aussi que le début de son activité est plus particulièrement lié à Dubrovnik. L'architecture du portail découle aussi de formes cultivées dans notre littoral et en Italie du Nord, mais elles furent altérées par l'influence gothique donnant une nouvelle solution. Cette transformation a été effectuée sous l'influence directe des monuments d'Ancône ce qui nous fait supposer que Siméon connaissait bien la région et y avait aussi peut-être travaillé avant sa venue dans la Pouille.

Смисао иконографског програма у јужном трему цркве у Вељуси

Петар Миљковић-Пепек

Фреске у јужном трему манастирске цркве Богородице Милостиве (Елеусе) у селу Вељуси крај Струмице однедавна су постале предмет ширег интересовања истраживача византијског сликарства. Након њиховог откривања, чишћења и дугогодишњих испитивања, установљене су основне чињенице: да је, хронолошки, реч о живопису из друге половине XII века, када су уз првобитни храм дограђени егзонартекс и јужни трем, а у ликовном погледу, да су сликари ових фресака у непосредном стилско-ликовном сродству с главним мајстором фресака Нереза[1] (из око 1165—1168 године);[2] затим, претпоставља се да је нереског сликара позвао у Вељусу или кесар Струмичке теме Јован Рогерије (зет византијског императора) или сам император Манојло I Комнин и игуман манастира Мелетије.[3] Веома јасно препознатљиве стилске одлике на овим фрескама и сам сликарски рукопис зографа омогућили су да се индиректно дође до доста прецизних хронолошких граница првобитне изградње и украшавања егзонартекса са јужним затвореним тремом вељушке цркве. Наиме, фреске су, највероватније, настале пре или после живописа Нереза, између 1164. и 1170. године, као дело истих мајстора. Значајна је и чињеница да је овај живопис насликан у доба прве изградње егзонартекса и јужног трема, када су они имали низак једноводни кров и фреске на западној фасади (сл. 1), а не у XIII, односно XIV веку, када је егзонартекс при обнављању стекао садашњи изглед изградњом дебљих зидова и надграђеног полуобличастог свода.[4]

Од некадашње комплетне фреско-декорације овог значајног сликарског ансамбла у егзонартексу, јужном трему и на западној фасади, сачувано је мало фрагмената живописа само у јужном трему. Али, захваљујући неколиким сачуваним композицијама и напорима да се изврши делимична реконструкција иконографског репертоара, данас се ипак могу сагледати неке битне мисли водиље у осмишљавању овог програма декорације (сл. 2). Од битног су значаја следеће установљене иконографске композиције и представе фигура светитељских ликова: на западном делу северног зида је композиција „Св. Онуфрије и Панфнутије у пустињи"; на централном делу истог зида је композиција „Причешће апостола",[5] на источном зиду је, највероватније, композиција „Четрдесет севастијских мученика у замрзнутом језеру" а изнад ње фигура једног архијереја. На основу ових скромних остатака фреско-декорације некадашњег јужног затвореног трема вељушке цркве (са садашњом могућом реконструкцијом — сл. 1, 2), намеће се утисак да је у питању заиста умногоме специфичан иконографски програм који се веома ретко јављао у том простору византијских цркава у свим земљама византијске културне сфере. Као ретко где, ту је тако јасно наглашена симболика литургијске садржине овог спољашњег простора храма.

Суштину порука овог иконографског програма, на основу данашњег увида у сцене и архијерејске ликове, несумњиво чине основне литургијске црквене догме о Христовој жртви и евхаристији. Дакле, одмах пада у очи да су ове иконографске теме (литургијско-евхаристичког карактера) скоро сасвим неуобичајене у декорацији споредних просторија храма, односно да се једино срећу у олтару, наосу или манастирским трпезаријама. Увођење литургијске садржине у програм декорације вељушког јужног трема највероватније је било резултат претходног времена и имало је свој одређени смисао и своје оправдане разлоге. Какви су они били, данас се може само делимично објаснити на основу малобројних сачуваних сличних примера декорације са литургијско-евхаристичком тематиком било у нартексу или спољашњим просторијама цркве.

Тешкоће с којима се суочавамо при расветљавању овог проблема су вишеструке: с једне стране, ми још не располажемо с довољно сазнања о свим разноврсним функцијама ових просторија цркве (било манастирског или градског карактера), а са друге стране, пада у очи да се током целокупне опште историје византијског и поствизантијског сликарства, у наведене просторе храма уводио веома разноврстан програм декорације,[6] али најређе иконографска симболична садржина о којој је овде реч.

Да би се у осветљавању овог доста специфичног проблема вељушке иконографске тематике јужног трема нешто дубље продрло, нужно је, пре свега, узети у обзир чињеницу да се декоративни програм стварао сходно жељама ктитора уз наглашавање оне симболике (сценама и светитељским ликовима) којом се хтео истаћи смисао и сама функција спољашњег простора храма. С тим у вези било би корисно најпре навести све

[1] П. Миљковиќ-Пепек, *За некои нови йодатоци*, Културно наследство III (1969) 7 (Скопје 1971) црт. 1, 5, сл. 3, 4; id., *Новооткриени архитектурни и сликарски споменици*, Културно наследство V (Скопје 1973) 7, сл. 1, 15, 16; id., *Les donées sur la chronologie*, (in Actes du XV[e] congrès international d'études byzantines), Athènes 1981, 409—410, fig. 2—4; id., *Вељуса*, Одделение за научна дејност на група историја на уметност со археологија на Филозофскиот факултет во Скопје, кн. 1, Скопје 1981, 114—118, 223—233, сх. VIII, Т. XVI, сл. 72, 73; Lydie Hadermann-Misguich, *La peinture monumentale tarde-comnène et ses prolongements au XIII[e] siècle*, XV[e] Congrès international d'études byzantines, III Art et archéologie, Athènes 1976, 103.

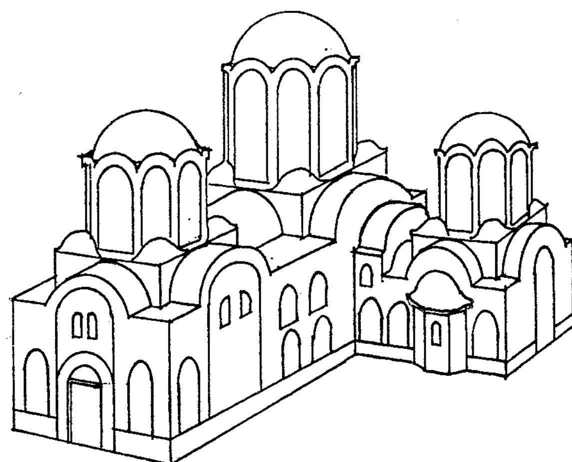
[2] О хронологији живописа цркве Св. Пантелејмона у селу Нерезима види: П. Миљковић-Пепек, *Прилози проучавању*, Зборник за ликовне уметности 10 (Нови Сад 1974, 314); id., *Црквата Св. Пантелејмон*, Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија, том I, Архив на Македонија, Скопје 1975, 89—92.

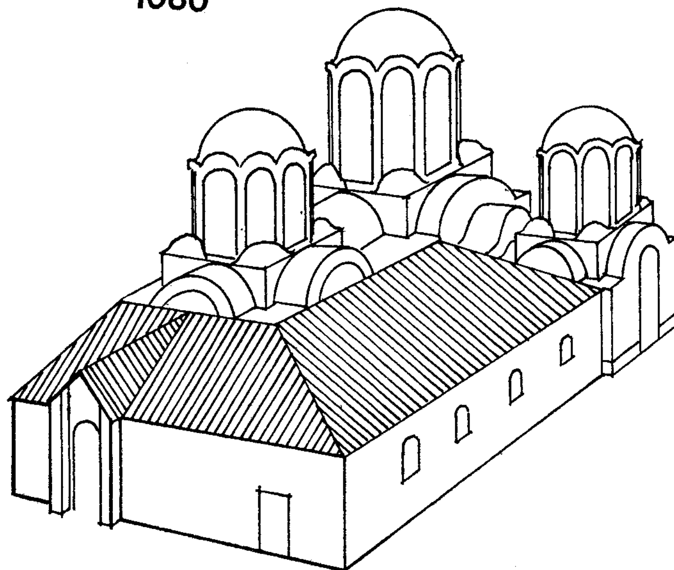
[3] Id., *Вељуса*, 232, 233.

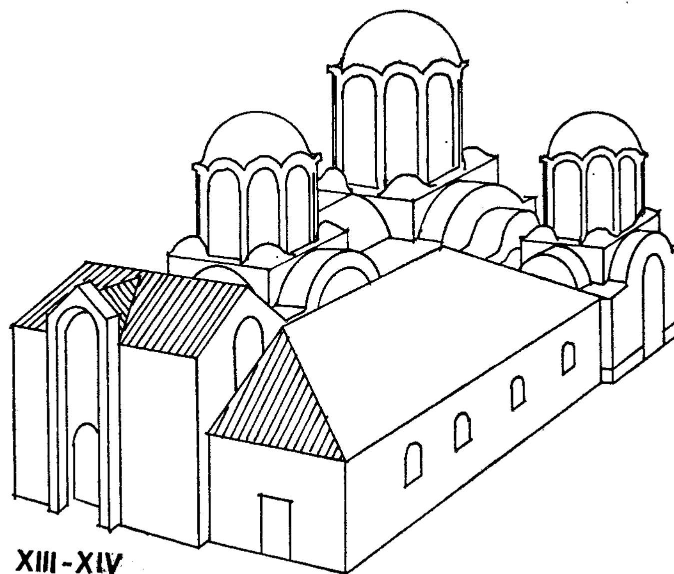
[4] Приликом обнављања уништен је већи део фресака у егзонартексу, а на фасади су из статичких потреба биле прекривене удебљавањем западног зида.

[5] О разлозима постављања ове композиције у трему дали смо детаљно образложење у монографији *Вељуса* (224—226).

[6] Поменимо овде само неке примере симболике нартекса и спољашњих припрата: доминантност ликова светитељки, циклус сцена старозаветних илустрација, циклус календарских сцена, циклус сцена светитеља којим је посвећен храм, сцене Страшног суда, сцене црквених сабора, циклус неких сцена Великих празника, циклус сцена из Страдања Христових, циклус сцена Акатиса Богородичиног, циклус сцена Аколутија, сцене псалма Давидових, сцене Зодијака и др.







Сл. 1. Преглед фаза изградње и дограђивања манастирске цркве у Вељуси: 1) првобитна црква (1080); 2) дограђивање егзонартекса и јужног трема (1164/70) и 3) обнављање егзонартекса (XIII/XIV)

могуће функције и службе којима је био намењен овај спољашњи простор цркве и на основу тога извући и неке аргументоване закључке. Такође, било би корисно да се помену и неки конкретни подаци из писаних извора вељушке манастирске цркве који при оваквим проучавањима нису до сада узимани у обзир.

Ранији проучаваоци црквених грађевина констатовали су да су у нартексима и дограђиваним егзонартексима с тремовима обављане многе, различите службе, зависно од манастирског или градског карактера цркве. О тим службама највише података има у типицима; поменимо неке од њих: крштење, освећење воде на дан Богојављења, читање молитве на четрдесет дана после порођаја жене, обављање различних литија, сахрањивање и погребне церемоније, многе молитвене дужности монаха (јутарње, ноћне, полуноћне и неки други часови), неки мали заједнички обедни обреди монаха по угледу на ранохришћанске агапе, раздавање јела и пића пред вратима у празничне дане храма, годишњи помени умрлима, годишњице смрти ктитора цркве и др.[7] Међу поменутим службама нашу пажњу највише привлаче они литургијски обредни чинови који нам могу учинити јаснијим и смисао и разлоге увођења специфичног иконографског програма декорације у јужном трему вељушке цркве. Данашњом помнијом анализом писаних извора о манастиру у Вељуси — типик из 1085—1106. и инвентарска књига из 1164 — могу се, такође, открити неки подаци који могу бити од помоћи у појашњавању ових проблема.[8] Данас се добро зна да првобитни нартекс манастирске цркве у Вељуси није био великих димензија, па није могао примити ни већи број монаха, док програм декорације — данас већим делом уништен — делимично упућује на симболику погребног карактера овог простора. Уосталом, ктитор цркве Манојло у своме типику доста прецизно указује не само на потребан број присутних монаха у његовом манастиру, већ и на неке неопходне обреде братства које треба обављати у нартексу и испред његових врата: док се читају обредне манастирске молитве, кад је главни манастирски празник и о годишњици његове смрти.[9] О свему томе он у типику, под тачкама 5, 6 и 13, каже: „Одређујем да на броју буде десет монаха који ће живети у овом манастиру милостиве Божије Мајке. Ако се поседи манастира обогате преко пресветих дарова Мајци Божијој и ако се број монаха увећа, они могу да поседују само оно што се налази у њиховим ћелијама и оно чиме се потврђује наша беспрекорна и божанска вера".[10] „Хоћу да сви монаси, када за време похвалнице улазе у свети храм Божије Мајке, будући да они треба да обављају одговарајућу службу, са жељом да је врше несметано и пажљиво, како се наводи у моме типику, а за време јутарње молитве, да заједно стоје у нартексу овог светог храма".[11] „21. новембра, дан Ваведења милостиве Богородице и моје владичице, одређујем да наведени од мене новоосновани манастир прославља по предању сваке године. Хоћу да се на тај дан оверен препис ове моје одредбе, као што је обичај, прочита у твом присуству, односно у присуству тадашњег катигумена и монаха након јутарње молитве или за време обеда за општом трпезом."[12] „. . . Нека се ова одредба испуњава и 23. истог месеца у мојој успомени и у име мојих сагрешења у животу. Одређујем да се изврши раздавање на ова два празника испред манастирских врата (тј. испред врата нартекса) у присуству моје браће у Христу. Таква раздавања, према споменутим одлукама, желим да се обављају и онда када се будем одвојио од свог тела, о годишњем помену и мојих тридеветних панихида за успомену моје ништавности".[13]

Све ове ктиторове жеље изнете у типику испуњаване су и после његове смрти, али уз неке мале промене с обзиром на неке нове околности у којима се нашао манастир. Наиме, када се током друге половине XII века

[7] О свим овим службама које су обављане у нартексу и егзонартексу или другим споредним просторијама храма вид.: Л. Мирковић, *Православна литургика или наука о богослужењу православне источне цркве*, I, Београд 1965, 109—110; В. Петковић, *Жича*, Старинар, новог реда, год. I, II (Београд 1907) 173—187 (са старијом литературом).

[8] О преводу и неким коментарима ових писаних извора видети у монографији *Вељуса* (258—290, са старијом литературом).

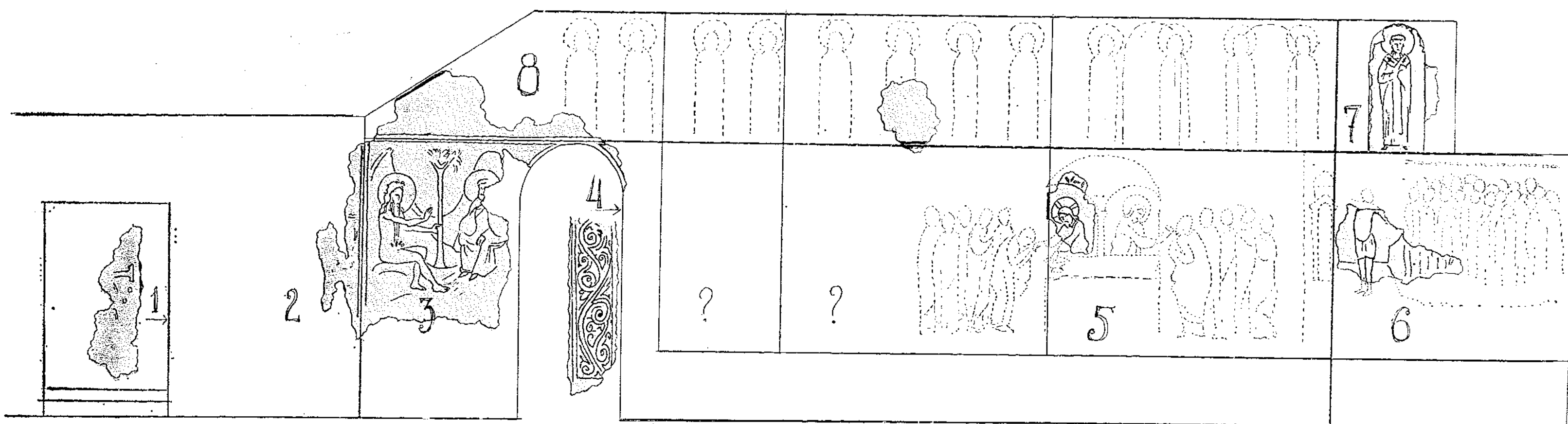
[9] П. Миљковић-Пепек, *Вељуса*, 82—92, 261, 261, 268, цртежи 10, 15.

[10] *Ibid.*, 261.

[11] *Ibid.*, 261.

[12] *Ibid.*, 268.

[13] *Ibid.*, 268.



Сл. 2. Расӣоред декорације у јужном ӣрему манасӣира Вељусе из 1164/70 ӣодине: 1) Орнаменӣика с крсӣом; 2) Неӣознаӣа комӣозиција; 3) Св. Онуфрије и Пафнуӣије у ӣусӣињи; 4) Орнаменӣика; 5) Причешће айосӣола; 6) вероваӣно сцена Чеӣрдесеӣ севасӣијских мученика; 7) Фиӣура неӣознаӣоӣ архијереја и 8) вероваӣно фиӣуре архијереја

манастир обогатио и број монаха увећао, наметнула се потреба изградње егзонартекса с јужним тремом. О томе индиректно говори и документ инвентарске књиге из 1164. године на коме су се потписала 23 монаха са игуманом Мелетијем.[14] Разумљиво је да су од тада и многе поменуте манастирске службе обављане у новоизграђеним деловима храма.

Већ смо истакли да се у складу с обављањем неких служби у нартексу и спољашњој припрати или трему византијских манастирских цркава уобличава и одређени програм сликане декорације, али и да је он — што данашњи увид у општу историју византијског сликарства потврђује — доста разноврстан. То значи да ни ктитори ни сликари нису увек настојали да се држе једног иконографског репертоара у преношењу исте поруке из ових простора цркве. Међу изразито разноврсним иконографским порукама у декорацији нартекса и спољашњих припрата свих цркава византијске и поствизантијске културне сфере, особиту пажњу данас привлаче они доста ретки примери где су се литургијско-евхаристичка симболика и жртва Христова неуобичајено наглашавале композицијама и архијерејским ликовима.

На такве ретке случајеве тек недавно су указали проучаваоци фресака на територији Македоније, разматрајући следећа три посебна примера: декорацију западног трема охридске цркве Св. Николе Болничког из 1480-81. године,[15] декорацију некадашњег нартекса манастирске цркве Преображења у селу Зрзе (недалеко од Прилепа) из 1368-69. године[16] и декорацију јужног трема манастирске цркве у селу Вељуси (код Струмице) из око 1164—1170. године.[17] Овим досадашњим познатим примерима можемо прикључити још неколико сличних случајева декорације на територији Македоније који до данас нису били предмет пажње научних проучавања у овом контексту проблема. То су: први слој фресака у нартексу костурске цркве Св. Врачи с краја X века, где су засад видљива само два архијерејска лика неуобичајено насликана у овом простору храма.[18] Затим, накнадно постављена фреска на западној фасади катедралне охридске цркве Св. Софије из XII—XIII века, са композицијом Аврамове жртве (сл. 3)[19] и фреске у спољној припрати светогорског манастира Ватопеда из друге деценије XIV века (1312), са сценама из циклуса о Животу и Страдању Христовом (сл. 4).[20] Данашњи, много потпунији увид у литургијску иконографску садржину декорације спољашњих припрата и нартекса цркава византијске културне сфере уверава нас не само у то да њена појава није случајна, већ и да су постојале неке специфичне потребе и разлози за такво иконографско украшавање тих простора цркве.

Тумачећи тематску целину декорације на западној фасади охридске цркве Св. Николе Болничког из 1480-81. године, Гојко Суботић с правом истиче да разлоге за такав избор сцена и ликова (Чуда Христова, Богородичино Благовештење и попрсја архијереја) треба пре свега тражити у самој намени овог простора цркве; такође, он исправно уочава да ова иконографска тематика прилично одговара програму декорације манастирских

---

[14] *Ibid.*, 263—290 (са старијом литературом).

[15] Вид.: Гојко Суботић, *Охридска сликарска школа XV века*, Институт за историју уметности Филозофског факултета у Београду и Завод за заштита на спомениците на културата и Народен музеј на Охрид, Београд 1980, 110—113, цртеж 86.

[16] Зорица Ивковић, *Живоӣис из XIV века у манасӣиру Зрзе*, Зограф 11 (Београд 1980) 68—80, сл. 1—13 (са старијом литературом).

[17] П. Миљковиќ-Пепек, *Вељуса*, 223—233, црт. VIII, таб. XVI, сл. 72, 73.

[18] Сви ранији, а и садашњи проучаваоци првобитног слоја фресака ове цркве несумњиво су у заблуди када тврде да се оне могу датовати у XI век — након пропасти Самуилове државе. У овом нашем контексту проблема веома је битно да ли су доцнији сликари овде понављали (1185—1189 године) исти програм декорације у нартексу ове цркве или су се држали иконографског репертоара свог времена. То за сада није сасвим јасно. Међутим, садашњи увид у покривања истоимених ликова (Василија и Николе) само делимично указује на претходни идентичан или сличан иконографски репертоар. У овом погледу веома је — бар засада — битан иконографски елеменат непокривеног првобитног живописа с представом једног од старијих ктитора по имену Константина, који је насликан у непосредној близини ликова Константина и Јелене у истом времену (крај X или сам почетак XI века).

Веома је важно истаћи и неке податке о другом слоју фресака у нартексу ове костурске цркве који се датује у време између 1175. и 1185. или 1189. године. По жељи новог ктитора, ту се симболично исказује више иконографских порука, мада нам сада није познато у коликој се мери он придржава старијег програма декорације нартекса. Ту су неуобичајене две сцене из циклуса Великих црквених празника — Вазнесење и Силазак св. Духа — вероватно као знак погребног карактера нартекса. Присуство фигуре Јована Крститеља је, свакако, у контексту самог обредног чина који се обавља у том простору храма, а поновљене слике архијерејских ликова — Василија Великог и Николе — указује на симболику литургијског карактера.

О живопису ове цркве видети: G. Millet, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, Paris 1916, 22—29, fig. 5, 6; S. Pelekanidis, Καστοριά, Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι I, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 1—42; Tatiana Malmquist, *Byzantine 12th Century Frescoes in Kastoria*, Uppsala 1979, 13—105, fig. 1—3 (са старијом литературом).

[19] Dimče Koco, *Nouvelles considerations sur l'église de Ste Sophie à Ohrid*, Archaeologia Jugoslavica II (Beograd 1956) 140, *fig.* 2; Војислав Ђурић, *Црква Свеӣе Софије у Охриду*, Југославија, Београд 1963, VIII; П. Миљковиќ-Пепек, *Фрескиӣе во наосоӣ и нарӣексоӣ на црквата Св. Софија во Охрид*, Културно наследство III (1966) (Скопје 1971) 25; id., *Делоӣо на зоӣрафиӣе Михаило и Еуӣихиј*, Скопје 1967, 33; Lydie Hadermann-Misguich, *Une longue tradition byzantine. La décoration exterieure des églises*, Зограф 7 (Београд 1977), 6, fig. 1. Неисправно датовање ове фреске у XI век дали су В. Н. Лазарев и С. Радојчић, вид.: *Живоӣис XI—XII веков в Македонии*. XII[e] Congrès international des études byzantines, Beograd—Ohrid 1961, 117; *Прилози за исӣорију најсӣарије охридскоӣ сликарсӣва*, Зборник радова Византолошког института, књ. VIII[2] (Београд 1964) 372.

[20] Упор. П. Миљковиќ-Пепек, *Делоӣо*, 226, сл. 119—128 и старију литературу. Овде користим прилику да захвалим С. Кисасу на упозорењу да се овај циклус налази у спољној припрати (вид. G. Millet—J. Pargoir—L. Petit, *Recueil des inscriptions chrétiennes de l'Athos*, Paris 1904, 15, број 47).



Сл. 3.
Охрид, Св. Софија, Жртва Аврамова на западној фасади цркве, XII/XIII век, детаљ

трпезарија, као и саветима у сликарском приручнику Дионисија из Фурне.[21] Међутим, на темељу тога, доста се категорички закључује да ова иконографска садржина указује на то да је поменути простор служио за заједничке обеде у одређеним приликама, ,,односно да се у недостатку трпезарије чин заједничког обедовања природно пренео управо у предворје" (у трем охридске цркве).[22] Нешто доцније је Зорица Ивковић приступила дубљем тумачењу једне сличне симболичне тематике остварене у програму декорације у манастирској цркви Св. Преображења изнад села Зрзе.[23] Она је, такође с правом, поново разматрала овај доста сложен иконографски ансамбл фресака из 1368-69. године у контексту неких могућих веза с декорацијом манастирских трпезарија — с обзиром на присуство евхаристичких сцена (Причешће апостола, Гостољубље Аврамово) и ликова светих литургичара. Али, због присуства сцена Страдања Христовог и доследног спровођења идеје симболичног представљања наведеног циклуса, ипак је категорички одбацила сваку претпоставку о могућој вези, спајању и мешању функција простора нартекса (или спољашњих припрата) и трпезарије.[24]

Сл. 4.
Света Гора, манастир Ватопед, Молитва у Маслиновом врту, нартекс, 1312. година

[21] Гојко Суботић, *Охридска . . .*, 113.
[22] *Ibid.*, 113.
[23] Зорица Ивковић, *Живопис. . .*, 68—79.
[24] *Ibid.*, 79.



По нашем мишљењу, оба поменута испитивача (иако нису паралелно разматрали и неке друге сличне примере у општој историји византијског и поствизантијског сликарства) несумњиво су дотакли и покушали да разреше овај доста сложени проблем ретких примера декорације нартекса и спољашњих припрата где се јављао специфичан иконографски репертоар с порукама литургијско-евхаристичке симболике и жртве Христове. Међутим, ако се узму у обзир сви досадашњи познати примери, а особито они много старији које смо поменули, биће јасно да није реч о томе да су нартекси и спољашње припрате или тремови служили као трпезарије нити о потпуном искључивању ових простора као места за неке врсте обредних церемонија; али, у питању су, највероватније, били само мали обедни обреди у предаху између молитава, а то је било и место где су се приносили дарови у виду хране, и они делили, што се често обављало у манастирским црквама, а понегде, изгледа, и пред вратима градских храмова. У овом погледу засад се морају узети у обзир понајпре они подаци из манастирских типика који бар донекле осветљавају проблем повезаности неких поменутих обедних чинова и симболичког значења иконографског репертоара (са литургијским, евхаристичким и жртвеним карактером Христове личности уопште) у ретким декорацијама ове врсте у нартексу, ексонартексу и тремовима. Наиме, поводом једног таквог чина, детаљно описаног у Никодимовом типику, каже се да се свечана процесија о Ускрсу обављала у нартексу, док на Велику суботу у десет сати клепа се вечерње; с вечерњем се спајала литургија св. Василија Великог. Монаси тада не излазе из цркве, већ им ,,кључар" дели по четвртину хлеба, шест смокава или урми, зрна грожђа или истуцаних ораха и ,,ручку" вина. За време обедовања се читају Дела апостолска. Није мање значајан ни податак да су се у нартексу о Педесетници (пред обављање трећег, шестог, деветог и неких получасова) читала и тумачила јеванђеља Јована Златоустог као једног од најзначајнијих литургичара византијске теолошке мисли.[25] У многим типицима — као и у вељушком — помиње се, такође, да се на дан ктиторове смрти пред вратима храма делило јело и пиће,[26] што није од малог значаја у овом контексту проблема.[26a]

Све наведене чињенице говоре да су из таквих или сличних обреда веома рано проистекле и потребе за одговарајућим иконографским програмом декорације неких ретких примера нартекса, ексонартекса и тремова у општој историји византијског сликарства. Пада у очи да се овај програм никада није стриктно држао јединственог избора иконографских сцена, па ни изгледа самих архијерејских ликова.[27] Сходно ктиторовом индивидуалном слободном избору сцена, многе познате композиције византијског иконографског репертоара добиле су нов садржај и иконолошко значење другачије од оног у олтару или наосу. Несумњиво, насликани архијереји-литургичари, поједине сцене или илустрације различитих циклуса ту су имале сасвим други смисао него у главним просторијама храма, па је због тога и репертоарско-иконографско исходиште било ближе ма-

[25] В. Петковић, *Жича. . .*, 184.
[26] *Ibid.*, 182; П. Миљковиќ-Пепек, *Вељуса*, 268.
[26a] Поред података из манастирских типика, корисно је овде поменути и описе неких церемонија у светогорским манастирима које је 1741. године забележио путописац Григорович Барски. У опису монашких обреда у Лаври св. Атанасија, Барски је детаљно представио церемоније с кољивом. Наиме он каже да се сваког петка кувало жито за цело братство и остале хришћане у манастиру: један мањи послужавник носио се у гробну капелу, а други, већи, у бочну капелу главне цркве; након опела преминулим монасима кољиво се износило у нартекс, где је седело цело братство — хијерархијски поређано — и ту се оно делило и јело. В. Г. Барскій, *Второе посѣщеніе Святой Горы*, С-Петербург 1887, 95—97; Gordana Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines*, Paris 1969, 46, 47.
[27] Видети о сликању архијереја као великосхимника, о чему примере наводи З. Ивковић (*op. cit.*, 78, 79, сл. 1, 13).

настирској декорацији трпезарије, иако је и она позајмљивала теме из олтара и наоса цркве. За сада нам нису познате сцене које су могле бити у близини архијерејских фигура — св. Василија Великог и св. Николе — на данашњем најстаријем примеру у Македонији с краја X века, на првом слоју фресака у нартексу костурске цркве Св. Врача, али довољна је сама чињеница што су ови ликови литургичара неуобичајено присутни у нартексу цркве; није немогуће да су они овде у контексту извесних настојања ка оформљавању специфичног програма декорације у спољашњим просторима цркве са литургијско-евхаристичком симболиком.[28] У то нас понајвише уверава опширније формулисан пример декорације из 1164—1170. године у јужном затвореном трему Вељусе са архијерејским ликовима и симболичним сценама евхаристије, литургије и жртве Христове (сл. 2).[29]

Специфичним иконографским тенденцијама у спољашњим просторијама храма могао би се прикључити до данас необјашњен случај сликања фреске, поред некадашњих чеоних врата западне фасаде катедралне охридске цркве Св. Софије, односно композиције Аврамове жртве (сл. 3), која потиче из XII или XIII века.[30] Само место и избор ове илустрације (која је сликана у олтару и у манастирским трпезаријама)[31] несумњиво даје повода да се помисли да је она имала специфичну иконолошку поруку приликом неких мањих обедних чинова који су се обављали у одређеним данима недеље или године пред вратима овог храма. Друкчије се не би могла објаснити потреба да се ова тема из олтарског простора исте цркве (из око 1045. године), као јасан симбол евхаристије и префигурације жртве Христове, наслика и поред чеоних врата западне фасаде цркве.[32] Уосталом, сличан случај је када се у нартексу неких костурских цркава поново представља сцена Крштења Христовог са жељом да се нагласи и овај наменски део обављања службе.[33]

У обогаћивању концепције овог програма декорације спољашњих простора храма значајан је пример и веома опширно илустрованог циклуса Живота и Страдања Христовог у егзонартексу светогорског манастира Ватопеда из 1312. године (сл. 4).[34] У пространом наосу ове цркве свакако су још раније биле насликане сцене из циклуса Великих празника и Страдања Христових, те се тешко може веровати да нису постојали дубљи разлози да се ове композиције насликају и у егзонартексу цркве. Њима се несумњиво желео нагласити симболични смисао одређеног чина који је манастирско братство обављало у спољној припрати. Доцније су скоро исто учинили и ктитори декорације нартекса цркве манастира Зрзе, 1368-69. године, где се такође налазе неке сцене из циклуса Страдања Христових.[35] Међутим, за разлику од опширног циклуса у Ватопеду, у манастиру Зрзе начињен је ужи избор сцена истог циклуса и допуњен композицијама којима се појашњава симболични смисао илустрованог циклуса Страдања Христових сходно намени простора да служи за мале дневне или ноћне обедне чинове манастирског братства. Битно је, значи, да су обе илустрације овог циклуса (у Ватопеду и у Зрзу) имале исту симболику литургијских порука: да се њима, индиректно, монасима и хришћанској пастви приближи сам смисао неких обедних церемонија које су обављане у нартексу цркве; да подсетимо, на пример, на дељење кољива у Лаври св. Атанасија — а то се обављало и у другим манастирима — које је описао В. Г. Барски.[36] Да се за такве или неке друге сличне обедне обреде стварао специфичан иконографски програм декорације у спољашњим просторима храма — и то не само у манастирским већ и у неким другим црквама — говори и пример фресака на западној фасади охридске цркве Св. Николе Болничког из 1480-81. године где је представљен пробран избор сцена из циклуса Чуда Христових.[37]

Захваљујући садашњем увиду у специфични програм декорације спољашњих простора цркве, који је нешто богатији у погледу броја и хронологије и знатно старијих примера, јасно је да се у историји византијског и поствизантијског сликарства тај програм ретко, али и веома рано појављивао. Иконографски, он је био разноврстан, а његово репертоарско исходиште било је тесно повезано са илустрацијама олтарских и трпезаријских простора; наглашавао је идентичну симболику литургије, евхаристије и жртве Христове, али у другачијем контексту својеврсних функција споредних делова храма. Целокупна анализа наведених примера овог специфичног карактера декорације показује нам, такође, да су се у овим просторијама — поред многих других — обављале и мале обедне церемоније које је било потребно нагласити доста разноврсним симболичним представама византијског иконографског репертоара.

---

[28] О старом и новом живопису ове цркве вид. напомену 18 са наведеном литературом.

[29] П. Миљковиќ-Пепек, *Вељуса*, 223—233, сх. VIII, т. XVI.

[30] Видети напомену 19 са литературом и мишљења о хронологији.

[31] Поред старих примера сликања ове композиције у олтару цркве Св. Софије у Охриду (чак и са наративним циклусом сцена), она се, изгледа, често налазила у програму декорације трпезарије као битан симбол и префигурација Жртве Христове. Такав је случај ове сцене у трпезарији Хиландара. Упор.: V. Djurić, *La peinture de Chilandar à l'époque du roi Milutin*, Хиландарски зборник 4 (Београд 1978), 41—46, цртеж на стр. 44—45, сл. 12; id., са Д. Богдановићем и Д. Медаковићем, *Хиландар*, Београд 1978, сл. 66.

[32] О овим илустрацијама у олтару вид.: Р. Љубинковић, *Св. Софиia у Охриgу*, Конзерваторски радови Св. Софије у Охриду, Београд 1955, 15—18; П. Миљковиќ-Пепек, *Фреските во светилиштето на црквата Св. Софија во Охрид*, Зборник на Археолошкиот музеј во Скопје, I (Скопје 1956) 45, 46, т. III-V; В. Н. Лазарев, *Живопис*, 116; В. Ђурић, *Црква Св. Софије*, III, IV, сл. 20—24; id., *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 9, 10, сл. 5.

[33] Споменимо нартексе цркава Св. Николе Касници и Св. Богородице Мавриотисе (S. Pelekanidis, Καστοριά, πίν. 61, 87; N. Moutsopoulos Καστοριά, Παναγία ἡ Μαυριότισα, Athènes 1967, fig. 39; Doula Mouriki, *Stylistic trends in monumental painting of Grece during the eleventh and twelfth centuries*, D. O. P. 34—35 (Washington 1980—81) 100—102 са старијом литературом: P. Miljković-Pepek, *Vue comparative sur les qualitées artistiques et stylistiques du XII^{e} siècle dans les Balkans et à Chypre*, Actes du Deuxième Congrès International d'Etudes Chypriotes (у штампи). Упор. такође Anthony Cutler, *Liturgical strata in the marginal Psalters*, D. O. P. 34—35 (Washington 1980—81) са напоменама 63—67.

[34] П. Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 226, сл. 119—128, са старијом литературом.

[35] Зорица Ивковић, *Живопис*, 69—74, сл. 1.

[36] Видети нашу напомену са поменутом литературом. У овом погледу је занимљива чињеница да су се сличне литургијске службе у знак комеморације преминулима, обављале и у бочним капелама неких византијских цркава, па се овде исто тако ствара, мање или више, и посебан програм декорације. Због те функције, понекад су у тим капелама сликане и поједине сцене из циклуса Великих празника, као, на пример, у северозападној капели Св. Луке у Фокиди из XI века (G. Babić, *Les chapelles*, 164, 165), или у нартексу костурске цркве Св. Врачи из око 1185—1189. године (вид. напомену 18). Пада у очи да је у нартексу костурске цркве симболиком иконографских представа наглашавано више функција овог простора: помени, крштење и мали евхаристички обреди. О литургичкој симболици неких сцена упор. Anthony Cutler, *Liturgical.*, 17—37.

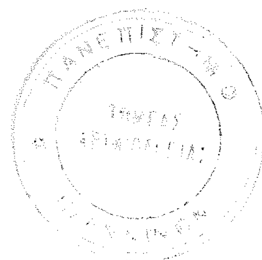
[37] Гојко Суботић, *Охридска . . .*, 112—113, цртеж 86.

41 Le sens du programme iconographique du portique sud de l'église de Veljusa

Petar Miljković-Pepek

Les vestiges des fresques du portique sud de l'église de la Vierge Eleoussa au village de Veljusa font déjà depuis longtemps l'objet de l'intérêt scientifique. L'on a déjà constaté que chronologiquement ces fresques datent d'environ 1164—1170, et aussi que leur réalisation se rattache soit au don du célèbre césar de la région de Strumica, Jean Rogérios (gendre de l'empereur) soit même à celui de l'empereur Manuel II Comnène ou de l'higoumène du monastère Melentios; d'autre part leur exécution indique, d'après sa facture, qu'il s'agit de l'artiste anonyme de Nerezi (vers 1165—1168). Quant au répertoire iconographique l'on a relevé dès cette époque (malgré certaines reconstructions partielles) qu'il s'agissait du caractère symbolique de la liturgie, de l'eucharistie et du sacrifice du Christ, mais le sens plus profond de ses fresques dans le contexte fonctionnel de cette annexe de l'église n'a pas été considéré par la science. La solution de ce problème est la tâche posée devant l'auteur du présent article.

Par l'étude des programmes décoratifs de fresques décorant les narthex, exonarthex et les murs extérieurs des églises l'on a constaté qu' à partir du X^{e} siècle des conceptions assez diverses existaient sur le territoire de la Macédoine et que le programme à contenu liturgique, se rapportant aux fonctions d'un réfectoire, pouvait être rarement reconnu dans les annexes. Parmi ces cas rares l'on ne citera que quelques-uns sur le territoire de la Macédoine, à savoir: la première couche de fresques de l'église des Saints-Anargyres à Kastoria (X^{e} à XI^{e} s.), le portique sud de l'église de la Vierge Eleoussa à Veljusa (1164—1170), la fresque de la façade occidentale de l'église primitive de Ste-Sophie à Ohrid (XII^{e}—XIII^{e}s.), les fresques de l'exonarthex du monastère athonite de Vatopédi (1312), les fresques de l'exonarthex du monastère de la Transfiguration au village de Zrze (1368—1369), les fresques de la façade occidentale de l'église de St-Nicolas-de-l'hôpital à Ohrid (1480—1481), et d'autres. Par l'analyse du répertoire iconographique de cette décoration l'on a constaté le symbolisme liturgique de fresques, leur diversité répondant aux désirs des donateurs et leur apparition assez précoce dans ces annexes, leur évolution graduelle dans l'histoire de la peinture byzantine et, finalement, leur fonction dans le contexte des petits repas et offices rituels tenu dans les réfectoires des monastères ou dans les hospices destinés aux fidèles des églises urbaines.



Печерский ктиторский портрет

Василий Пуцко

Произведения киевской живописи домонгольского периода весьма немногочисленны. Кроме стенописей и нескольких лицевых рукописей мы в сущности не знаем ни одного памятника, выполнение которого в Киеве можно считать доказанным.[1] Но в то же время нам известно о творчестве прославленного художника XI века — Алимпия Печерского,[2] который, несомненно, имел предшественников. Весьма существенно, что киевские мастера XI века выполняли не только иконы, но и портретные изображения. Об этом довольно определенно говорит находящееся в составе Киево—Печерского патерика „Слово о пришествии писцев церковных къ игумену Никону от Царяграда", содержащее сведения о том, что, говоря об Антонии и Феодосии Печерских, „тогда игуменъ изнесе пред всеми иконе ею". Эти „иконе ею", безусловно, могли быть лишь их портретными изображениями, поскольку по ним прибывшие из Константинополя художники без каких-либо затруднений указывают на „рядца", с которыми заключен договор на выполнение стенописей. Хотя нам остается неизвестным тип композиции этих „иконе ею", сохранившаяся реплика XIII века, известная в литературе как „Богоматерь Печерская (Свенская)", дает достаточное представление о печерском ктиторском портрете (рис. 1). Указанная икона может быть отнесена к числу тех памятников, которые имеют для истории искусства большое источниковедческое значение, поскольку позволяют воссоздать более ранние модели, послужившие для позднейшего копииста образцом.

Икона Богоматери из Свенского монастыря на реке Свине близ Брянска, по преданию, принесена из Киева в 1288 году по желанию брянского князя Романа Михаиловича, пославшего своего гонца в Печерский монастырь.[3] Этот рассказ о прозрении ослепшего князя, построившего впоследствии собор Свенского монастыря, определенным образом говорит о связи сохранившегося произведения со знаменитой иконой в Печерском монастыре. Реплику именно этой „наместной иконы" справедливо видел в изображении Богоматери Свенской уже И. А. Карабинов.[4] Он писал по этому поводу следующее: „Богоматерь, как и обычно на иконах типа Печерской Богородицы, изображена восседающей на престоле, поставленном на возвышении; правая стопа Богородици опирается кроме того еще на особое возвышение или подножие. В отличие от обычного извода Печерской иконы Богородицы преподобные Антоний и Феодосий на Свенской иконе изображены не коленопреклоненными при ногах пред Девою Марией, а стоящими по сторонам ее и трона. Такое отличие в положении святых и вообще видимое колебание относительно их позы на различных изводах Печерской иконы дают основание думать, что присутствие преподобных Феодосия и Антония на данной иконе является более поздним дополнением к древнейшему изображению Богоматери. Возможно, что оригинал или старейшие воспроизведения Печерской иконы содержали изображение одной лишь Богородицы без преподобных Антония и Феодосия".[5] Реставрация иконы из Свенского монастыря, осуществленная Г. О. Чириковым и В. О. Кириковым между 1925 и 1927 годами, вызвала интерес исследователей к этому памятнику, нашедший определенное отражение в литературе.

То общее, что объединяет писавших об иконе Богоматери Свенской авторов, можно охарактеризовать как подчеркнутое внимание к свободному и реалистическому изображению Антония и Феодосия Печерских. А. И. Анисимов, одним из первых обратившийся к изучению иконы и предполагавший остановиться подробнее на анализе этого памятника, отмечал: „Икона прекрасно сохранилась, несмотря на сильные переделки доски. Богоматерь изображена на седалище, покоящемся на высоком подножии, с младенцем, которого она держит на своих коленах, и св. св. Антонием и Феодосием по сторонам. Фигура ее дана в сильном сокращении, что вполне естественно объясняется копированием мозаики, помещавшейся в конхе алтарной апсиды. Напротив, фигуры основоположников русского монашества значительно удлинены, особенно фигура Феодосия (слева от зрителя). Лица их носят портретный характер, что указывает на копирование художником какого-то хорошего печерского оригинала. Колорит иконы, несколько сумрачный лишь в одеяниях подвижников, отличается звучностью, и вся лепка формы говорит о художнике краски и пятна, а не линий.[6] Н. М. Беляев совершенно справедливо отметил, что икона воспроизводит тип Богоматери Печерской, известной по миниатюре кодекса Гертруды, но, исходя из предположения А. И. Анисимова о причинах сокращения фигуры Бо-

[1] Критику тезиса о принадлежности к памятникам киевской живописи иконы Богоматери Великой Панагии см. в. статье: В. Пуцко, *Богоматерь Великая Панагия*, Зборник радова Византолошког института XVIII (Београд 1978), 247—256. Нельзя признать убедительной локализацию Киевом и ряда наиболее византинизирующих икон домонгольского времени. Ср.: *Історія українського мистецтва*, т. I, Київ 1966, 326—332; Г. Логвин, Л. Міляєва, В. Свенціцька, *Український середньовічний живопис*, Київ 1976, 6—8, табл. I—XI. Проблема киевского наследия на материале произведений станковой живописи на сегодняшний день остается наименее разработанной. Если нет оснований принципиально отрицать факт вывоза киевских икон в севернорусские города, то невозможно априорно принимать в качестве киевских памятников все те иконы, связь которых с Киевом можно только предполагать. Нельзя рассматривать Киев и как единственный художественный центр домонгольской Руси, служивший последовательным проводником византинизирующих тенденций. Эти тенденции могли нести во Владимир или в Новгород работавшие там греческие мастера (а такие случаи нам известны) „в обход" Киева. Приведенные здесь соображения в данном случае могут помочь оценить значение рассматриваемого памятника как единственного достоверно связанного с Киевом дающего представление об искусстве периода в истории русской живописи, представленного весьма ограниченным количеством образцов.

[2] В. Пуцко, *Киевский художник XI века Алимпий Печерский* (*По сказанию Поликарпа и данным археологических исследований*), Wiener Slavistisches Jahrbuch, Bd. 25, Wien 1979, 63—88.

[3] Архим. Иерофей, *Брянский Свенский Успенский монастырь Орловской епархии*, Москва 1866, 2—7.

[4] И. А. Карабинов, „*Наместная икона*" *древнего Киево-Печерского монастыря*, Известия Гос. Академии материальной культуры, т. V, Ленинград 1927, 102—113.

[5] *Там же*, 108.

[6] А. Анисимов, *Домонгольский период древнерусской живописи*, Вопросы реставрации, сб. 2, Москва 1928, 152.



Рис. 1. Богматерь Печерская (Свенская), последняя четверть XIII в. Москва, Гос. Третьяковская галерея

ными красками, среди которых преобладают незабываемые по силе звучания голубые тона“.[9] Приведенные характеристики позволяют понять с каких именно позиций подходили к произведению его исследователи. Трудно сказать насколько случайным является то обстоятельство, что иконе не посвящено специальной работы, несмотря на то, что памятник принадлежит к числу наиболее известных. Вследствие этого оказался не освещенным и тот круг проблем, которые логически вытекают из жанрового определения иконы как разновидности ктиторского портрета.

Но прежде, чем говорить об особенностях композиции и их обусловленности, надо отметить сравнительно хорошую сохранность первоначальной живописи этого небольшого по своим размерам произведения (67—42 см), за исключением нижней части иконы.[10] Особенно вызывает сожаление сильная поврежденность текста на свитке у Феодосия Печерского (рис. 1); осуществление специализированной съемки позволило бы получить важный материал для текстологического изучения произведений этого русского писателя XI века. Палеографические признаки текстов на свитках в руках Антония и Феодосия Печерских (рис. 7) не противоречат возможности отнесения памятника к последней четверти XIII века и не дают оснований для передатировки иконы началом следующего столетия в самой категорической форме. Следовательно, нет причин оспаривать и достоверность предания о принесении иконы из Киево—Печерского монастыря в Брянск в 1288 году. По-видимому, не следует отодвигать далеко вглубь от этой даты и датировку самого произведения, архаизм художественных форм которого, как уже было отмечено в литературе, обусловлен задачей максимально точного воспроизведения чтимого образа, обладавшего даром чудотворений.

Несмотря на то, что старые поля иконы спилены, а доска надставлена сверху и снизу, переделки позднейшего времени в сущности почти не затронули композицию в углублении ковчега, не изменившую ни свой общий характер, ни свои наиболее существенные детали. По крайней мере, изображение сегодня дает ясное представление и о первоначальных пропорциях, и об особенностях продиктованных ориентацией на более древний оригинал.

Изображение тронной Богоматери с младенцем, которому предстоят Антоний и Феодосий Печерские, безусловно, воспроизводит древнюю ,,наместную икону“, принесенную, по свидетельству патерика, из Влахерны, в 1073 году, на что справедливо указывал И. А. Карабинов. А. И. Анисимов, объясняя сильное сокращение фигуры Богоматери копированием мозаики в конхе апсиды, исходил из предположения Н. П. Кондакова о том, что подобное изображение было представлено алтарной мозаикой Киево—Печерской церкви.[11] Но, во-первых, икона Богоматери Свенской не обнаруживает никаких признаков воспроизведения мозаического оригинала, что, например, можно без каких-либо затруднений заметить в ярославской иконе Богоматери Великой Панагии; во-вторых, — в апсиде алтаря печерского храма, судя по данным различных источников, была представлена Богоматерь Оранта либо Великая Пана-

гоматери, увидел здесь, однако, копию не мозаики, а почитаемой в Киеве иконы.[7] А. И. Некрасов усомнился в принадлежности иконы из Свенского монастыря к XIII веку и пытался на основании надписей в нижней части произведения отнести ее к началу следующего столетия; при этом он пытался подвергнуть сомнению и то, что здесь представлены Антоний и Феодосий.[8] В. Н. Лазарев увидел в указанной иконе отражение процесса обрусения иноземных форм, а также подчеркнул особое ее положение среди памятников русской живописи, обусловленное ее стилем: ,,Написанная в очень широкой и смелой манере свенская икона, благодаря сильно выраженному архаизму своих форм, воспринимается как копия с более старого образца . . . Грубоватость и некоторая слабость рисунка иконы искупаются ее чудес-

[7] Н. М. Беляев, *Древнерусская иконопись*, Труды V-го съезда руских академических организаций за границей в Софии 14—21 сентября 1930 года, ч. I, София 1932, 234—235.

[8] А. И. Некрасов, *Древнерусское изобразительное искусство*, Москва 1937, 186—189.

[9] *История русского искусства*, т. 1, Москва 1953, 224. Подробное описание иконы и библиографию см.: В. И. Антонова, Н. Е. Мнева, *Каталог древнерусской живописи Гос. Третьяковской галереи*, т. I, Москва 1963, 76—77 (№ 12), ил. 32—35; *Живопись домонгольской Руси*, Каталог выставки, ссст. О. А. Корина, Москва 1974, 62—67 (№ 12). См. также: Н. Б. Салько, *Живопись Древней Руси XI — начала XIII века. Мозаики, фрески, иконы*, Ленинград 1982, 219—220, 233, илл. 203—205.

[10] Позднейшие вставки левкаса отчетливо видны в верхней части головы младенца, ниже левой руки Антония, внизу по лузге и на полях.

[11] Н. П. Кондаков, *Иконография Богоматери*, т. II, Петроград 1915, 327.

гия.[12] Если исходить из указаний Киево—Печерского патерика, то наместная икона Богоматери помешалась в средней части храма на некотором возвышении. В частности, в сказании об Алимпии Печерском в эпизоде с чудесным полетом голубя сообщается о том, что ,,долу же стоящии хотеша яти голуб и приставиша лествицю, и се не обретеся за иконою, ни за завесю". О положении наместных икон в византийском храме дают достаточно определенное представление миниатюра греческой рукописи XII века в монастыре св. Екатерины на Синае (№ 418),[13] а также изображения на алтарных столбах, выполненные в технике мозаики или фрески.[14] Таким образом, положение образа тронной Богоматери с младенцем по отношению к фигурам предстоящих Антония и Феодосия Печерских представляется вполне естественным, если исходить из принципа размещения наместных икон и их реальных размеров, достигающих в ряде случаев по высоте более двух метров. Основатели Печерского монастыря могли быть изображены только с иконой, являвшейся главной святыней обители, а это была именно ,,чудная богородичная наместная".

Н. П. Кондаков, всегда проявлявший большое внимание к данным письменных источников, выделил следующее место в описании Св. Софии Константинопольской, которое содержит ,,Беседа о святынях Цареграда", относящаяся к концу XIII или началу XIV века: ,,Дале же пошед мало, по левой стороне есть теремец чюдно устроен; в нем икона Пречистая Царица Богородица; та икона посылала мастеры на Киев ставить церковь в Печере ко святому Антонию и Феодосию". На основании этого свидетельства ученый основывал свое предположение относительно существования оригинала Печерской иконы Богоматери именно в Св. Софии Константинопольской.[15] Какая судьба постигла принесенную из Константинополя наместную икону, неизвестно. Возможно, что она могла погибнуть уже при нашествии на Киев половцев в 1096 году, которые, по сообщению Ипатьевской летописи, в Печерском монастыре ,,вжгоша дом святыя владычице Богородице, и приидоша к церкви, и зажгоша двере, яже ко оуглу сторонние, и въ вторыя иже к северу, и влезше оу притвор оу гроба Феодосьева и вземльше иконы зажигаху двери" (ПСРЛ, II, стб. 223). Если царьградская икона погибла во время этого погрома, то ее должен был заменить список, может быть кисти Алимпия, и в таком случае предание связывавшее с его именем икону Богоматери Свенской,[16] может быть, отражает реальное положение вещей в отношении оригинала последней. Счастливая случайность сохранила нам копию и той самой ,,наместной" иконы, которая доставлена была в Киев из византийской столицы. Это миниатюра из числа дополнительных в латинском кодексе — Трирской Псалтири, — принадлежавшем княгине Гертруде — жене киевского князя Изяслава Ярославича (рис. 2).[17] Согласно нашим выводам, указанная миниатюра вместе с составлявшей с ней один разворот с изображением апостола Петра выполнена до мартовских событий 1073 года, когда Изяслав своими братьями Святославом и Всеволодом был изгнан из Киева.[18]



Рис. 3. Богоматерь с младенцем, XII в. Миниатюра греческого Четвероевангелия из Андреевского скита на Афоне, Принстон, Университетская библиотека

Рис. 2. Богоматерь Печерская. Миниатюра Трирской Псалтири (Кодекс Гертруды), 1078 г. Чивидале, Археологический музей



[12] Подробное см.: В. Пуцко, *Киевский художник XI века Алимпий Печерский*, 68—73.

[13] J. R. Martin, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton 1954, 188, fig. 213.

[14] Г. Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, Зборник за ликовне уметности XI (Нови Сад 1975) 14—17, сл. 1—14.

[15] Н. П. Кондаков, *Иконография Богоматери*, т. II, 326.

[16] М. И. Успенский, В. И. Успенский, *Заметки о древнерусском иконописании*, Известные иконописцы и их произведения, С.-Петербург 1901, 18—23, 28—29.

[17] Н. П. Кондаков, *Изображения русской княжеской семьи в миниатюрах XI века*, С.-Петербург 1906, 32—34, 121—122, табл. V.

[18] В. Пуцко, *Тема коронования в миниатюре Трирской Псалтири*, Българско средневековие, Българско-съветски зборник в чест на 70 годишнината на проф. Ив. Дуйчев, София 1980, 300—307.

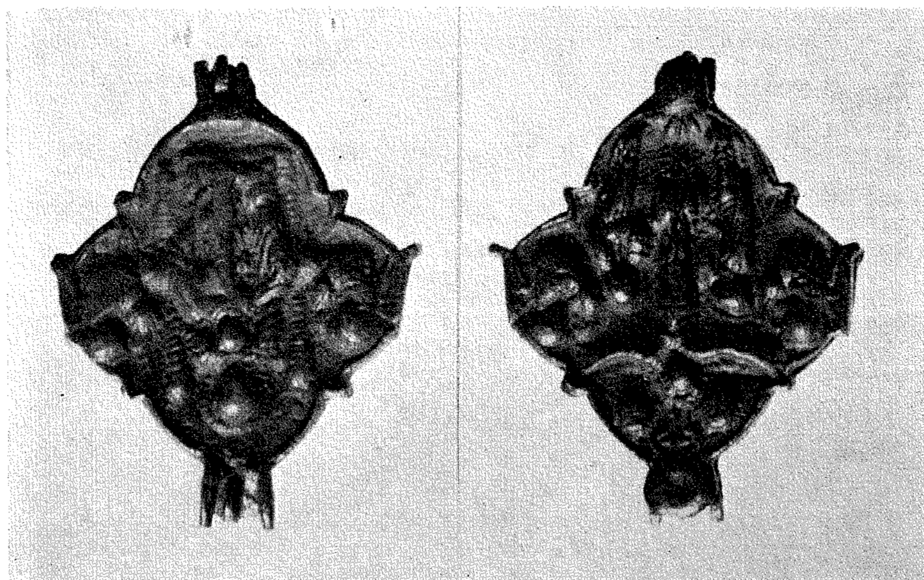


Рис. 4. Энколпион, начало XII в. Киев, Гос. Исторический музей УССР

Сопоставление иконы Богоматери Свенской (рис. 1) с миниатюрой Кодекса Гертруды (рис. 2) не позволяет усомниться в том, что оба произведения восходят к одному и тому же оригиналу — „наместной" иконе, причем миниатюра явно ближе и точнее передает его особенности. Но и свенская икона, несмотря на то, что выполнена двумя столетиями позже, в основном удерживает все наиболее существенные черты иконографии оригинала и даже, в известной степени, типы лиц Богоматери и младенца. Мы не говорим здесь лишь о положении рук младенца на иконе Богоматери Свенской, обусловленном необходимостью композиционной связи с фигурами предстоящих Антония и Феодосия Печерских. Жест благословляющих рук младенца (рис. 1) достаточно обычен для композиции византийских портретов, тогда как в иконных изображениях чаще всего видим Христа благословляющим перед грудью (рис. 2, 5, 6) либо отведенной в сторону рукой, держа в вытянутой другой руке свиток. О том, что оригинал „наместной иконы" Печерского монастыря соответствовал первому варианту, кроме упомянутой миниатюры в Кодексе Гертруды свидетельствует и бронзовый энколпион киевского происхождения, начала XII века, на одной створке которого изображена Богоматерь Печерская (рис. 4).[19] Все эти материалы помогают реконструировать композицию „наместной иконы" Печерского монастыря, воспроизведенной в ктиторском портрете.

Указание на связь „наместной иконы" Печерского монастыря со Св. Софией Константинопольской, основанное на данных письменного источника, находит обоснование и при сопоставлении интересующей нас композиции с двумя мозаиками прославленного византийского храма. Одна из них, датируемая серединой IX века, украшает конху алтарной апсиды Св. Софии Константинопольской (рис. 5). [20] Это изображение тронной Богоматери с младенцем, выполненное в 867 году, вскоре после восстановления иконопочитания, многими чертами своей иконографии связано с доиконоборческой традицией, о чем дает представление апсидальная мозаика середины VI века построенной епископом Евфразием в Паренцо базилики св. Мавра.[21] Ориентация на юстиниановские образцы является достаточно распространенным явлением в византийской живописи IX—XI веков, как бы подчеркивающим факт преемственности, ослабленной иконоборческим движением, но в конечном счете оказавшейся не прерванной. Едва ли можно сомневаться в том, что изображение тронной Богоматери с младенцем в конхе алтарной апсиды Св. Софии Константинопольской воспроизводит один из самых знаменитых образов в византийской столице, в значительной мере ассоциировавшийся с этим храмом. Иначе трудно было бы понять, почему именно этот же образ тронной Богоматери с младенцем воспроизведен в мозаике люнетты над дверью, ведущей из южного вестибюля в нарфик. Как известно, в последней композиции, датируемой второй половиной X века, восседающей на троне Богоматери с младенцем предстоят императоры Константин и Юстиниан, подносящие модели Константинополя и храма Св. Софии (рис. 6).[22] Таким образом, схема ктиторского портрета с указанным иконографическим типом изображения Богоматери с младенцем была выработана уже на константинопольской почве и связана с храмом Св. Софии. Этот образ Богоматери, с теми или иными отличиями в деталях, встречаем и вне Константинополя: в апсидальной мозаике церкви Св. Софии в Фессалонике (843 — около 880—885 годов)[23] и апсидальной мозаике первой четверти XI в Хозиос Лукас в Фокиде,[24] а в более поздний период — в Италии.[25]

Как особый вариант представленного мозаиками Св. Софии Константинопольской изображения тронной Богоматери с младенцем следует считать те примеры, особенностью которых является положение рук Бого-

Рис. 5. Богоматерь с младенцем, 867 *г. Мозаика конхи алтарной апсиды Св. Софии Константинопольской*



[19] Б. И. и В. Н. Ханенко, *Древности русские*, вып. I, Киев 1899, 16, 19, табл. VI, VIII (№ 71, 98—99).

[20] C. Mango, *Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, Washington 1962 (Dumbarton Oaks Studies, VIII) 80—83, fig. 106.

[21] J. Максимовић, *Иконографија и програм мозаика у Поречу*, Зборник радова Византолошког института VIII/2 (Београд 1964), 250—254, сл. 2.

[22] C. Mango, *op. cit.*, 23, fig. 5.

[23] V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, tav. 80.

[24] *Ibid.*, tav. 170.

[25] Н. П. Кондаков, *Иконография Богоматери*, т. II, 322—324, 330—344.



Рис. 6. Богоматерь с младенцем и предстоящими императорами Константином и Юстинианом, вторая половина X в. Мозаика люнетты над дверью южного вестибюля Св. Софии Константинопольской

матери (держащей младенца перед собой) и самого младенца, благословляющего отведенной в сторону правой рукой, держа в левой (тоже отведенной) свиток. Поскольку этот вариант типологически более близкий изображению на иконе Богоматери Свенской (рис. 1), нас не может не интересовать вопрос его распространения. Между тем, как выясняется, византийцы не делали между двумя указанными вариантами композиции принципиального различия. Изсбражение тронной Богоматери с младенцем, соответствующее второму варианту, выполненное в технике фрески в XI веке, украшает южный алтарный столб в Св. Софии в Охриде,[26] представлено на миниатюре греческого Четвероевангелия из Андреевского монастыря на Афоне, XII века (рис. 3),[27] а также на чеканной серебряной иконе XI века из церкви архангела Гаврила в Чукули в Сванетии.[28] Типологически близкое, но с фигурой стоящей Богоматери, изображение можно указать на мозаическом портрете Иоанна II и императрицы Ирины в южной галлерее Св. Софии Константинопольской, выполненном в 1118 году.[29] Доказательством того, что „наместная икона" Печерского монастыря связана с указанной линией развития иконографического образа тронной Богоматери с младенцем, служит уже упомянутая миниатюра Кодекса Гертруды (рис. 2), воспроизводящая недошедший до нас памятник. Факт привоза константинопольского произведения в Киев во второй половине XI века засвидетельствован сообщением патерика. Но можно не сомневаться в том, что таким же или сходным образом константинопольские модели проникали и в Охрид, и в Грузию, где также встречаем воспроизведения этой иконы.[30]

Тип ктиторского портрета, представленный рассматриваемым произведением, неотделим от иконного изображения и как бы является его составной частью. Это свойство, характеризующее большинство византийских памятников,[31] в значительной мере определяет и композиционный строй русских портретных изображений XI века, таких как портрет семейства Ярослава Мудрого в росписях Св. Софии Киевской,[32] выходную миниатюру Изборника Святослава 1073 года,[33] миниатюры Кодекса Гертруды.[34] Все три названных памятника объединяет то, что представленные в них члены княжеских семей находятся в положении предстоящих

---

[26] P. Miljković-Pepek, *La fresque de la Vierge avec le Christ du pilier situé au nord de l'iconostase de Sainte Sophie à Ohrid*, Acten des XI. Internationalen Byzantinisten-Kongresses 1958, München 1960, 389, Taf. LVII, 2; Г. Бабић, *указ. соч.*, 16, сл. 5.

[27] Ныне находится в Университетской библиотеке в Принстоне, cod. Garrett 5. — *Illuminated Manuscripts from American Collections, An Exibition in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton 1973, 132—133, fig. 58 (№ 34).

[28] Г. Н. Чубинашвили, *Грузинское чеканное искусство, Исследование по истории грузинского средневекового искусства*, Тбилиси 1959, 225—234, табл. 136.

[29] C. Mango, *op. cit.*, 28, fig. 17.

[30] Г. Н. Чубинашвили, *указ. соч.*, табл. 130, 131, 134.

[31] I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976 (Byzantina Nederlandica, 6); T. Velmans, *Le portrait dans l'art des Paléologues*, Art et société à Byzance sous les Paléologues, Venise 1971, 91—148.

[32] В. Н. Лазарев, *Русская средневековая живопись, Статьи и исследования*, Москва 1970, 27—54 (Групповой портрет семейства Ярослава); С. О. Висоцький, *Реконструкція портретів родини Ярослава Мудрого в Софії Київській*, Археологія 17 (Київ 1975), 3—14.

[33] А. А. Сидоров, *Рисунок старых русских мастеров*, Москва 1956, 38—39, табл. I; В. Пуцко, *Об источниках миниатюр Изборника Святослава 1073 года*, Etudes Balkaniques, 1980, 102—110.

[34] Н. П. Кондаков, *Изображение русской княжеской семьи . . .*, 12—15.

в молении восседающему на престоле Христу либо подносящими ему модель храма или кодекс. То есть в сущности здесь то же содержание, которое можно проиллюстрировать уже упомянутой мозаикой люнетты над дверью южного вестибюля Св. Софии Константинопольской (рис. 6). Византийской иконографии известно немало примеров, когда донатор представлен обращенным к Богоматери, держащей на руках младенца. Причем даже святые крайне редко оказываются представленными в фронтальной позе,[35] тогда как обычное их положение предполагает трехчетвертной поворот и жест молитвенно простертых рук.[36] В этом положении на одной иконе XIII века в монастыре св. Екатерины на Синае наравне с пророком Моисеем изображен иерусалимский патриарх Евфимий.[37] В отличие от византийских икон, на которых донаторы коленнопреклоненные, значительно меньших масштабов чем фигуры святых, печерский портрет выделяет размерами именно изображения основателей монастыря (рис. 1).

Изображения Антония и Феодосия Печерских типологически довольно близки изображениям преподобных в византийской живописи, прослеживаемым с X века.[38] Основатели Печерского монастыря представлены в обычных монашеских одеждах: в рясах и мантиях, со спускающимся спереди темным парамандом схимы, украшенным крестами и орнаментальными полосками. Мантии вишневого цвета скреплены на груди тремя золотыми застежками. У Феодосия нижняя одежда синего цвета с сероватым оттенком, у Антония — почти того же цвета, что и мантия. Антоний изображен в островерхом куколе, украшенном подобно аналаву киноварными крестиками и полосками, Феодосий — с непокрытой головой. Как на константинопольской мозаике второй половины X века в правой части композиции помещен основатель города — новой столицы империи, а в левой Юстиниан как строитель храма, так и в данном случае в таком же положении по отношению к тронной Богоматери с младенцем представлены основатель Печерского монастыря и строитель его „великой церкви". Художник стремился к абсолютной симметрии в построении композиции, и поэтому изобразил Антония со свитком в правой руке, тогда как по требованиям византийского иконографического канона следовало показать в левой. Но самих образов печерских подвижников крайне мало коснулись черты иконописной схематизации. Следует отметить уже тот заслуживающий внимания факт, что даже свитки в руках Антония и Феодосия не равновеликие и что если меньший из них художник не смог заполнить полностью довольно крупно начертанным текстом со словами Антония Печерского, то поучение Феодосия пришлось писать мелкими буквами, чтобы дать связной текст, а не отдельную цитату (рис. 1). Эта деталь тоже представляет яркий штрих портретной характеристики, помогающий раскрытию характера. С именем Антония Печерского связано несколько поучений.[39] Феодосий Печерский является выдающимся и одним из самых плодовитых русских писателей XI века.[40]

Сопоставляя икону из Свенского монастыря с миниатюрой Кодекса Гертруды, мы могли отметить черты, говорящие о том, что оба эти произведения копируют недошедшую „наместную икону", иконография которой восходила к апсидальной мозаике 867 года в Св. Софии Константинопольской. При всем том, что это памятники различного времени и различного художественного уровня, в них выступают „портретные" особенности, указывающие на существование преемственности. Тем более должна была сказаться отмеченная тенденция при выполнении изображений Антония и Феодосия Печерских. Феодосий производит впечатление человека более крепкого телосложения, чем весьма изнуренный „слезами, пощеньем, молитвою, бденьем" престарелый Антоний. Но и Феодосий, несмотря на сравнительно более молодой возраст, предстает как игумен отнюдь не отличающийся физической силой, хотя и достаточно энергичный, а ярко выраженным твердым характером. Это соответствует литературной характеристике, вытекающей из жития Феодосия, написанного Нестором Печерским. Об Антонии мы знаем крайне мало, поскольку его древнее житие до нас не дошло, а высказанные в литературе гипотезы и соображения относительно его содержания и тенденции остаются спорными.[41] Судя по портретному изображению, Антоний был человеком более склонным к созерцательной жизни, аскетом принесшим в основанный им монастырь обычаи Афона, где он получил пострижение в монашество. Как и Феодосий, он был монахом строгой жизни и сильного характера, но при этом едва ли обладал теми незаурядными административными способностями, которые позволили Феодосию, несмотря на различные препятствия и противодействия братии, ввести устав Студийского монастыря и благодаря этому сделать Печерский монастырь образцовым.[42] Лицо Феодосия на портрете с выразительными чертами: тонким изогнутым носом, живыми умными глазами. Перед нами человек с несгибаемой силой воли, однако

---

[35] G. et M. Sotiriou, *Icônes du Mont Sinaï*, t. I, Athènes 1956, fig. 155, 197.

[36] *Ibid.*, fig. 157, 163, 164, 177.

[37] *Ibid.*, fig. 158.

[38] *Ibid.*, fig. 34—36, 126—131, 136—142.

[39] Н. Никольский, *Материалы для повременного списка русских писателей и их сочинений* (X—XI вв.), С.-Петербург 1906, 149—157.

[40] *Там же*, 157—197; В. А. Чаговец, *Жизнь и сочинения преподобного Феодосия*, Киев 1901 (оттиск из „Университетских известий"); К. В. Харлампович, *О молитвах преп. Феодосия Печерского*, Известия отделения русского языка и словесности Академии наук, т. XVII, кн. 2, 165—174; И. П. Еремин, *Литературное наследие Феодосия Печерского*, Труды отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР, т. V, 1947, 159—184.

[41] А. А. Шахматов, *Житие Антония и Печерская летопись*, Журнал Министерства Народного Просвещения, 1898, № 3, 105—149; С. П. Розанов, *К вопросу о Житии преп. Антония Печерского*, Известия отделения русского языка и словесности Академии наук, т. XIX, кн. 1, 1914, 34—36; В. А. Пархоменко, *В какой мере было тенденциозно не сохранившееся древнейшее „Житие Антония Печерского"?*, *там же*, 237—241; М. Д. Приселков, *Очерки по церковно-политической истории Киевской Руси X—XII вв.*, С.-Петербург 1913, гл. IV.

[42] А. В. Карташев, *Очерки по истории Русской церкви*, т. 1, Париж 1959, 231—235, 227—228.

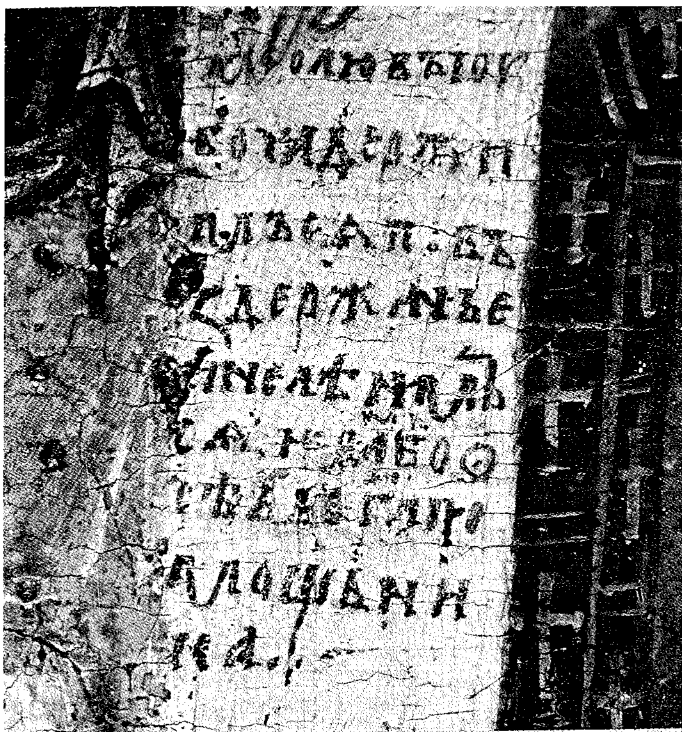


Рис. 7. Богоматерь Печерская (Свенская), деталь: свиток с текстом наставления преп. Антония Печерского

явно в болезненном состоянии. Как известно, Феодосий скончался 3 мая 1074 года, лишь на один год пережив Антония, хотя был значительно моложе по возрасту последнего. Уже в 1091 году игумен и братия Печерского монастыря вместе с прибывшими епископами и игуменами других монастырей торжественно перенесли мощи Феодосия в ,,великую церковь", а в 1108 году он был канонизован. Этот официальный акт, безусловно, оказался подготовленным почитанием памяти преподобного Феодосия в Печерском монастыре, и существование его портретного изображения, о котором идет речь в патерике, свидетельствует именно об этом. Если ктиторский портрет был выполнен вскоре после перенесения мощей Феодосия из пещеры в новопостроенный храм, то легенда о принадлежности иконы Богоматери Свенской кисти Алимпия Печерского имеет то реальное основание, что указанный памятник действительно является копией его недошедшего до нас произведения. В таком случае рассматриваемый памятник может иметь прямое отношение к вопросу о наследии этого знаменитого киевского художника XI века, сотрудничевшего с работавшими в Киеве константинопольскими мозаичистами.

Благодаря тому, что икона Богоматери Свенской является копией печерского ктиторского портрета, в ее художественном строе отчетливо проступают черты, которые в искусстве XIII века воспринимаются как признаки ясно выраженного архаизма. Но манера письма этого произведения и особенно характер моделировки заметно облишают его с памятниками живописи зрелого XIII века, такими как псковская икона ,,Илья Пророк с житием" из церкви села Выбуты (рис. 8).[43] При этом оба названные произведения, безусловно, несут отличия, свойственные продукции мастерских различных художественных центров.

Печерский ктиторский портрет, дошедший в копии второй половины XIII века, является единственным примером портретного изображения представителей русского монашества XI века. Его место в ряду произведений киевского портретного искусства домонгольского времени до сих пор остается в сущности не определенным, хотя все формальные признаки не дают повода для сомнений относительно значения этого памятника в истории живописи домонгольской Руси. Нельзя сказать, что копиист XIII века безупречно воспроизвел все особенности вопследствии утраченного оригинала. В частности, декоративную аркатуру подножия, столь обычную в византийских памятниках, он непомерно увеличил, почти до высоты трона (рис. 1). Но мы не касаемся здесь этой и других второстепенных деталей, таких как наличие либо отсуствие спинки трона, которой нет в константинопольских мозаиках, в охридской фреске, в миниатюре Четвероевангелия XII века в Принстоне и иконе из Свенского монастыря (рис. 5, 6, 3, 1), но зато находим ее в сванетской иконе, миниатюре Кодекса Гертруды и бронзовом энколпионе (рис. 2, 3). Такие вопросы, касающиеся реконструкции композиции ,,наместной иконы" Печерского монастыря, сейчас едва ли могут быть решены с полной уверенностью, тем более



Рис. 8. Апостол Петр. Деталь иконы ,,Илья Пророк с житием", конец XIII в. Москва, Гос. Третьяковская галерея

при той скудости исторических источников, которые находятся в распоряжении исследователя средневекового искусства.

Рассматриваемое произведение, таким образом, представляет двоякий интерес. С одной стороны, оно ценно как реплика несохранившейся ,,наместной иконы" Печерского монастыря, являвшейся его основной реликвией, с другой — памятник уже давно привлекает внимание реалистическим элементом портретной характеристики. В этом плане печерский ктиторский портрет как бы предвосхищает позднейшие сербские произведения, давно уже ставшие предметом серьезного научного анализа.[44] Портреты средневековой Руси еще покаждут своего исследователя.

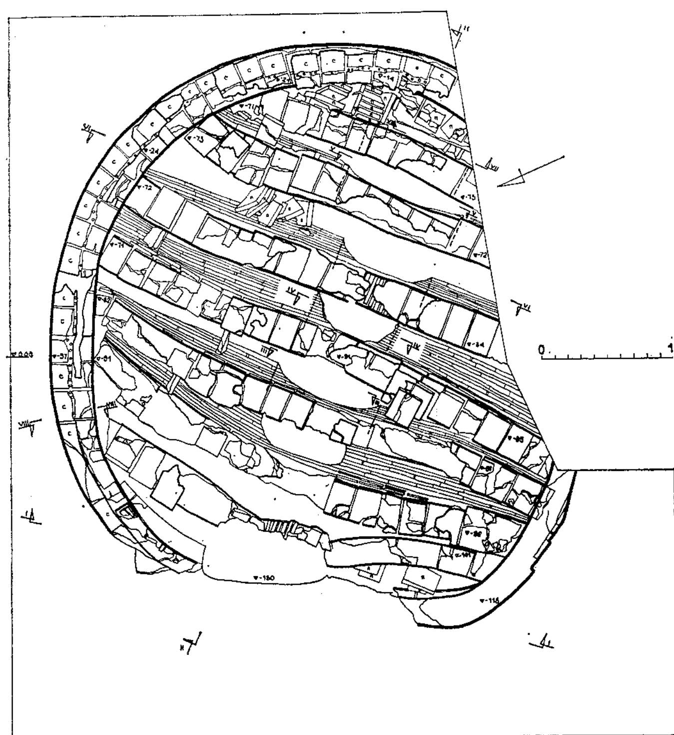
[43] А. Овчинников, Н. Кишилов, *Живопись древнего Пскова XIII—XVI века*, Москва 1971, 7, табл. 2—4.

[44] Н. Л. Окунев, *Портреты королей-ктиторов в сербской церковной живописи*, Byzantinoslavica II/1, 1930, 74—99; С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934; В. Ј. Ђурић, *Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле*, Зборник радова Византолошког института VIII/2, 69—90.

Из истории строительного производства в древней Руси

Павел А. Раппопорт

Вопросы организации строительного производства и технологии строительных материалов древней Руси почти совершенно не разработаны. Внимание исследователей всегда привлекали архитектурные формы древних памятников, а не их строительнотехнические особенности. Это относится как к изучению сохранившихся сооружений, так и к раскопкам разрушенных построек. В раскопках также, как правило, основное внимание обращали на декоративно-художественную сторону и в гораздо меньшей степени изучали строительные материалы и конструкции.[1] В полной мере это приложимо и к такому важному разделу строительного производства, как обжиг кирпича. В сводной работе по истории кирпичного производства в России более или менее существенные сведения изложены лишь относительно периода, начиная с XVII в.[2] Из-за отсутствия данных почти полностью обойден этот вопрос и в обобщающей работе Б. А. Рыбакова, посвященной древнерусскому ремеслу.[3]



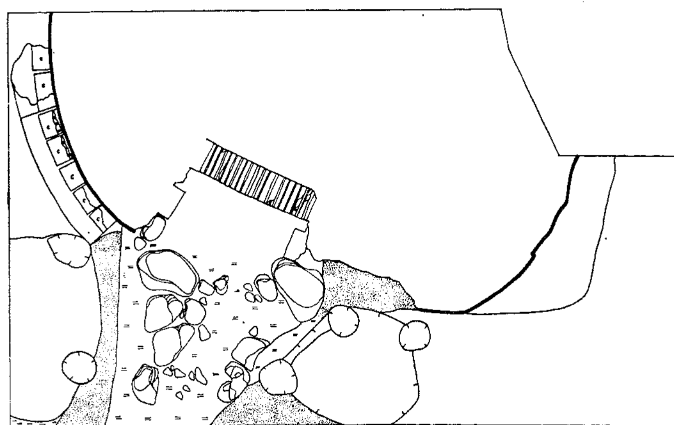


Рис. 1. Смоленск. Кипричеобжигательная печь. Вверху — план печи, внизу — план участка нижней печи

Слабая разработанность данного вопроса в значительной степени связана с неизученностью древнерусских кирпичеобжигательных печей. Подобные печи известны были до сих пор лишь в нескольких плохо сохранившихся образцах. Так, в 1931 г. И. М. Хозеров и П. Е. Ефимов обнаружили остатки древней кирпичеобжигательной печи в Смоленске.[4] Котлован для этой печи был отрыт в небольшом глинистом холме. Внутри остатков печи были найдены зола, шлаки и значительное количество кирпичей, большей частью битых. Кирпичи лежали рядами в горизонтальном положении и были пересыпаны тонким кварцевым песком. Очевидно, печь находилась в очень разрушенном состоянии, поскольку исследователи не смогли установить ни формы печи, ни ее размеров, ни системы обжига.

В 1946 г. М. К. Каргер раскопал на усадьбе Софийского собора в Киеве сооружение, которое он интерпретировал как кирпичеобжигательную печь.[5] Сложный трехкамерный план сооружения, а также применение в кладке известкового раствора и деревянных связей заставляют усомниться в правильности такого определения. Было высказано аргументированное предположение, что это остатки бани, а не печи.[6]

Еще позже, в 1949 г. А. Д. Варганов раскопал в Суздале остатки кирпичеобжигательной печи, относящейся, видимо, к началу XII века.[7] Это была прямоугольная в плане печь, врезанная в береговой склон. Лицевая стенка и топка печи оказались разрушенными. Поперечные стенки-перемычки поддерживали горизонтальную площадку с прямоугольными продухами.

Таким образом, данные об устройстве кирпичеобжигательных печей древней Руси до самого последнего времени были крайне скудными и по существу ограничивались теми сведениями, которые можно было получить при изучении далеко не полностью сохранившейся суздальской печи.

Первая относительно хорошо сохранившаяся древнерусская кирпичеобжигательная печь была раскопана в Смоленске в 1963 г.[8] Это круглая печь, имеющая на-

---

[1] П. А. Раппопорт, *О методике археологических раскопок памятников древнерусского зодчества*, Краткие сообщения Института археологии АН СССР, Вып. 135 (1973), с. 17.

[2] Я. Н. Черняк, *Очерки по истории кирпичного производства в России*, Москва 1957.

[3] Б. А. Рыбаков, *Ремесло древней Руси*, Москва 1948, с. 359.

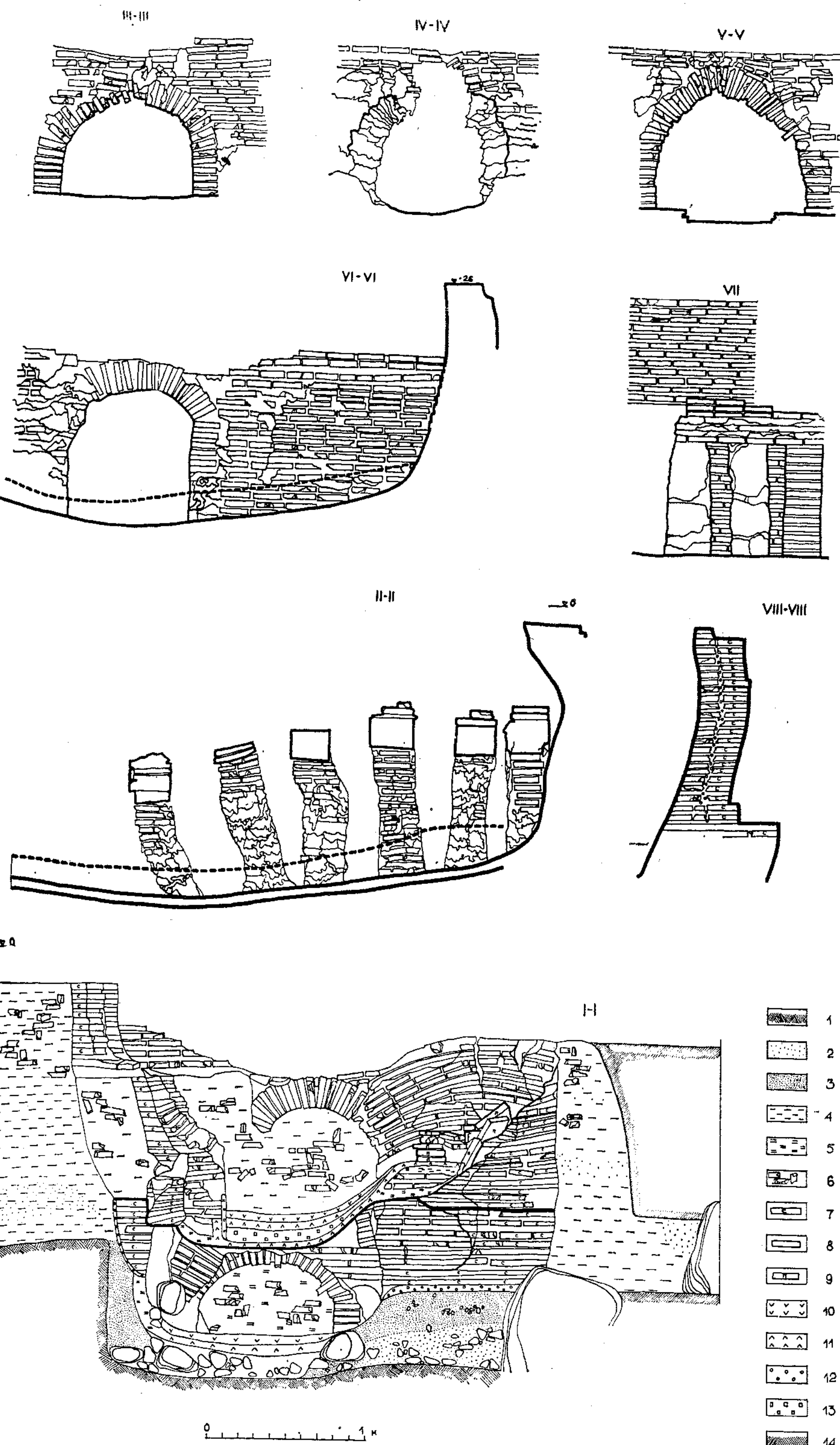
[4] Газета „Рабочий путь", Смоленск, 29. VIII. 1931. В сокращенном виде перепечатано: Сообщения Государственной Академии истории материальной культуры, (1932), № 5—6, с. 86.

[5] М. К. Каргер, *Археологические исследования древнего Киева*, Киев 1950, с. 246; его же, *Древний Киев*, т. 1, М.-Л. 1958, с. 458.

[6] В. А. Богусевич, *Споруда XI ст. у дворі київського митрополита*, Археологія, т. XIII (Київ 1961), с. 113.

[7] А. Д. Варганов, *Обжигательные печи XI—XII вв. в Суздале*, Краткие сообщения Института истории материальной культуры АН СССР, вып. 65 (1957), с. 50.

[8] А. А. Юшко, *Кирпичеобжигательная печь конца XII в. в Смоленске*, Сборник „Культура древней Руси", Москва 1966, с. 307.



...с. 2.
...чь. Разрезы.
...ловные
...означения:
— материковая
...на; 2 — песок;
— обожженный
...ок; 4 —глина;
— обожженная
...на; 6 —
...пичный бой;
— сырцовые
...пичи; 8 —
...жженные
...пичи; 9 —
...пичи продукции
...и; 10 — зола;
— печной под;
— глиняный
...твор; 13— обож-
...ный глиняный
...твор; 14 —
...дняя яма.

ружный диаметр — 4,2 м, перегороженная внутри 7 стенками-перемычками. Поперек перемычек проходит главный топочный канал, перекрытый арками. Никаких следов перекрытия каналов не было обнаружено; очевидно, топочные каналы и обжигательная камера не имели особого перекрытия в виде пода. Печь относилась к рубежу XII и XIII вв. Очень существенным обстоятельством было то, что печь располагалась неподалеку от руин храма, для строительства которого она поставляла кирпичи.

Несмотря на то, что раскопанная в Смоленске печь дала значительно более полную информацию, чем суздальская, многие вопросы технологии обжига кирпича оставались все же неясными. Тем большее значение имеет открытие в Смоленске другой, почти аналогичной печи, находившейся в несколько лучшей сохранности. Печь эта была обнаружена археологической разведкой в 1972 г. на современной улице Пушкина.

В 1973 г. здесь были проведены раскопки. Оказалось, что печь врезана в нижнюю часть склона горы. В настоящее время склон падает к западо-северо-западу, но очевидно, что это связано с более поздними его подрезками, поскольку устье печи, обращенное к основанию склона, повернуто несколько иначе — к северо-западу. Устье печи-топка и частично даже наружная стенка печи с этой стороны — разрушены ямой. Юго-западный участок печи нельзя было вскрыть, так как здесь растет дерево. В остальном печь была раскопана полностью (рис. 1—4).[9]

Печь имеет приблизительно круглую в плане форму. Ее наружный диаметр 4,2—4,3 м. Печь была возведена в котловане, отрытом в склоне горы. Наружные стенки печи имеют толщину около 30 см и состоят из двух слоев. Внутренний слой сложен из слабо обожженных половинок кирпичей. Снаружи к этой стенке примыкает вторая, сложенная также из половинок кирпичей, но не обожженных, а сырцовых. Кирпичи сложены на глине, в которую, видимо, специально добавляли песок, т. е. на глиняном растворе. Стенки печи не вертикальны: снизу до высоты около 1 м они слегка расширяются, а выше начинают дугообразно сужаться. Сохранились стенки на высоту до 1,6 м. После возведения наружной стенки, пространство между нею и материковым грунтом было плотно забито чистой красной материковой глиной — пластичной и вязкой.

Дно печи покрыто слоем обожженной глины толщиной около 6 см. Слой этот не горизонтален; он несколько поднимается к наружным стенкам (разница в отметках достигает 40 см). В сторону топки дно несколько понижается. Внутри печи, в направлении перпендикулярном топке, расположено 7 кирпичных стенок-перемычек. Они сложены из обожженных кирпичей на глиняном растворе, а верхние три ряда кирпичей лежат вообще без связующего раствора. Толщина перемычек — в одну длину кирпича, а высота — 1,0—1,1 м. В середине каждой перемычки устроен проем, перекрытый аркой. Ширина проемов от 75 до 95 см, высота 60—80 см. Проемы поставлены приблизительно (но не вполне точно) один против другого, образуя главный топочный канал. Размер кирпичей, из которых сложена печ (3,5—3,8) × (17,5—18,0) × (25,5—26,0) см.

Кирпичи арок топочного канала имели оплавившиеся поверхности, а глиняный раствор обожжен до состояния кирпича. Выяснилось, что боковые стенки перемычек были обмазаны глиной. К моменту раскопок перемычки оказались сильно наклоненными и поврежденными, особенно в верхних частях.

В промежутках между пятой и шестой перемычками, а также между седьмой перемычкой и задней стенкой печи найдены кирпичи, лежавшие стопками и представляющие собой остатки невыбранной продукции печи. Эти кирпичи имеют формат — (3,2—3,8) × (17,5—18,5) × (24,0—24,5) см. Кирпичи эти найдены в определенном порядке, стоящими на ребре, видимо в том положении, какое они занимали при обжиге. В завале найдены также немногочисленные кирпичи для выкладки узких полуколонок. Почти все кирпичи — слабого обжига. На кирпичах продукции и на кирпичах, найденных в завале встречаются выпуклые знаки на торцах.

После завершения расчистки печи выяснилось, что печь стоит на остатках другой точно такой же печи. Положение и размер той и другой полностью совпадают, но в северной части наружная стенка верхней печи стоит несколько отступя вглубь от положения стенки нижней печи. В западной же части стенка верхней печи стоит точно на стенке нижней печи. Нижняя печь после ее разрушения была забита обломками кирпичей и глиной, а над ней выстроена верхняя печь. Сохранились остатки топки нижней печи — большие камни, лежавшие,

[9] Раскопками печи руководила Е. В. Шолохова (Москва).

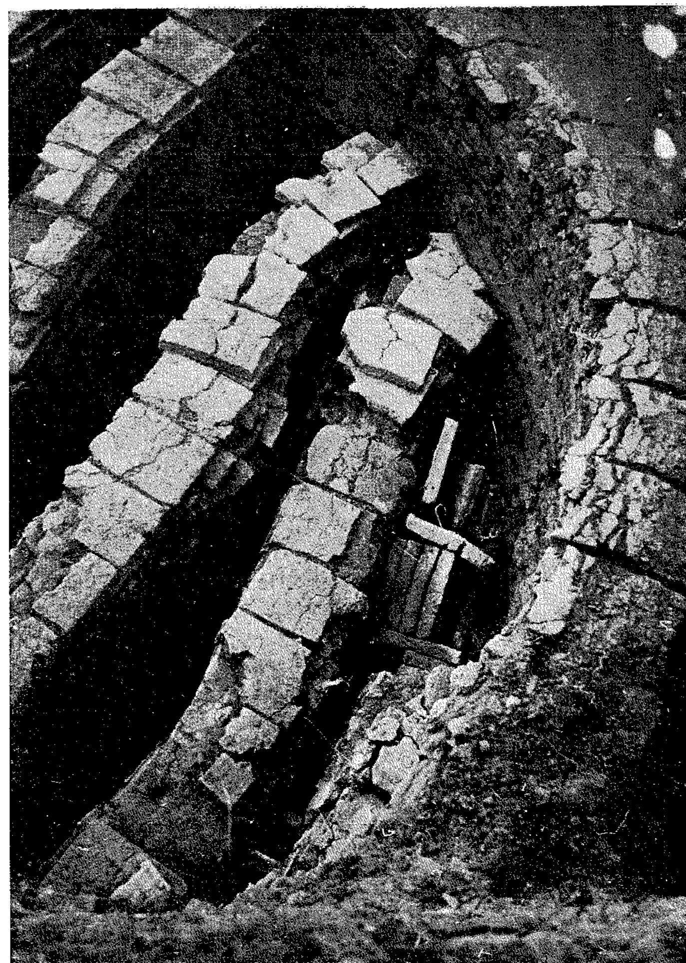
Рис. 3.
Общий вид кирпичеобжигательной печи

видимо, в основании топки. Между камнями, там, где должна была находиться уничтоженная топка, сохранилось много золы и обожженной глины. По бокам топки выявлено несколько больших ям от столбов, также, вероятно, связанных с топкой. Кирпичи нижней печи не отличаются по формату от кирпичей верхней печи.

Судя по формату кирпичей раскопанную печь следует датировать концом XII или, вернее, первыми годами XIII века.

Смоленская печь не сохранила верхних частей. Впрочем, вряд ли можно сомневаться в том, что печь перекрывалась сводом, очевидно куполообразным. В процессе раскопок выяснилось, что на полу печи лежал слой золы, выше — слой мелкой кирпичной крошки, а еще выше вся печь была забита глиной и кусками сырцовых и обожженных кирпичей. При этом отмечено, что в средней части печи было больше глины, а по краям — почти исключительно кирпичи. Возможно, это свидетельствует о том, что боковые части свода были сложены из кирпичей, а средняя часть свода представляла собой отверстие, замазывавшееся глиной. Не совсем ясно, как укладывались кирпичи для обжига, поскольку специального пода, разделявшего топочные каналы и обжигательную камеру в смоленских печах, видимо, не было. Расстояния между стенками-перемычками приблизительно равны длине кирпичей, и, таким образом, кирпичи нельзя было укладывать прямо на края перемычек, так как они проваливались бы вниз. Между перемычками при раскопках обнаружено несколько кирпичей, размещенных стоймя и укрепленных с помощью кусочков кирпичей, заклинивавших их между перемычками. Такие же кирпичи-распорки были обнаружены и в печи, раскопанной в 1963 г. Очень вероятно, что нижний ряд обжигаемых кирпичей закреплялся именно таким способом.

Рис. 4. Наиболее удаленный от топки участок печи. Видны кирпичи невыбранной продукции печи



Если сравнить смоленские печи с ранее раскопанной суздальской печью, станет ясно, что они очень близки по конструкции. Во всех этих печах обжигательная камера расположена над топочными каналами, по которым шли горячие газы, а устье топки, где горели дрова, было вынесено наружу печи. Наиболее существенное отличие смоленских печей от суздальской в том, что в этой последней над каналами имеется специальный под с прямоугольными продухами. Следует отметить также, что смоленские печи имели круглую форму, а суздальская — прямоугольную.

Насколько своеобразны эти древнерусские печи? Судить об этом очень трудно, так как средневековые кирпичеобжигательные печи в восточной и юго-восточной Европе известны в очень небольшом количестве. Так, печь IX—X вв. была раскопана в Болгарии (Мадара).[10] Это была прямоугольная печь не с одним, а с двумя продольными топочными каналами. Значительно более ранние печи (V—VI вв.) известны на нижнем Дунае.[11] Все эти печи прямоугольные. По-видимому, подобный тип печей имел очень широкое распространение, поскольку печь XIII—XIV вв., имевшая похожую конструкцию была раскопана в татарском городе Сарайчике.[12] Значительно ближе к смоленским печам две круглые печи XI—XII вв. раскопанные в главном городе византийского Крыма Херсоне (античный Херсонес).[13] Возможно, что между прямоугольными и круглыми печами не было принципиального различия, поскольку одна из херсонских печей имела прямоугольные очертания со скругленными углами.

Таким образом, очевидно, что раскопанные в Смоленске кирпичеобжигательные печи не являются специфически древнерусским явлением, а входят в гораздо более широкий круг средневековых памятников. Каково же происхождение такого типа печей? Очевидно правы те исследователи, которые связывают подобные печи с позднеримскими техническими традициями.[14] На Русь эти традиции проникли, несомненно, через Византию.

---

[10] А. Рашенов, *Пещь за глиняны изделия в Мадара*, В кн.: Мадара. Разкопки и проучавания. Кн. 2, София 1936, с. 25.

[11] A. Râdulescu, *Ateliere meşteşugăreşti pentru ars materiale de construcţie din lut*, В кн.: Pontice, 2, Constanţa 1969, с. 333.

[12] Г. И. Пацевич, *Печь для обжига кирпича в древнем городе Сарайчике*, Краткие сообщения Института истории материальной культуры АН СССР, вып. 69 (1957), с. 111.

[13] А. Л. Якобсон, *Средневековый Херсонес*, Москва—Ленинград 1950, с. 153.

[14] Там же, с. 159.

Geschichte der Bau- und Baustofftechnik als Hilfswissenschaft

Forschungsaufgaben im Grenzraum zwischen Architektur-, Wirtschafts- und Sozialgeschichte

Ehrhard Reusche

„Leider haben wir bis heute die Frage nach den Baumeistern und ihren Arbeitsgruppen, die die Kirchen in Serbien und Makedonien gebaut haben, nicht so beantworten können, wie wir es bei der Frage nach den Malern der Fresken in den gleichen Kirchen vermochten ... Es bereitet Schwierigkeiten, etwas darüber auszusagen, welche Gruppen von Bauleuten an den Bauten arbeiteten und woher sie kamen."

Prof. Aleksandar Deroko vor dem 11. Internationalen Byzantinisten-Kongress, München.

Es bleibt ein Phänomen eigener Art, dass die architekturgeschichtliche Forschung in allen Ländern zu den uns bekannten, bewundernswürdigen Leistungen und Ergebnissen hat kommen können, ohne bis in die neueste Zeit hinein den Fragen nach dem Bauen als handwerklich-technischem Produktionsprozess mit gleicher Intensität nachzugehen wie den Fragen nach den ästhetisch-stilistischen und formengeschichtlichen Aspekten. Diese Feststellung gilt mit wenigen Einschränkungen: Die Arbeit der Steinmetzen und insbesondere der Steinbildhauer — bei der sicherlich die künstlerische Komponente des Schaffens gegenüber der handwerklich-technischen überwog — fand von jeher grösste Aufmerksamkeit. Und in neuester Zeit wurde auch der anonyme dörfliche Holzbau — für Serbien sehr gründlich von Prof. Deroko — eingehend untersucht.

Im Gegensatz dazu wurde die Arbeit derer, die das einfache, aufgehende Wandmauerwerk und die Materialien dafür ebenso herstellten wie Turm-, Gewölbe- und Bogenkonstruktionen, nicht näher verfolgt. Wahrscheinlich ist das einer von mehreren Gründen dafür, dass Rekonstruktionen mittelalterlicher Bauten aus den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts der heutigen kritischen Betrachtung oft nicht standhalten. Diese frühen Rekonstruktionen entsprechen nicht dem Stand der heutigen Kenntnis und Erkenntnis, der dadurch erheblich vertieft wurde, dass in die architekturgeschichtliche Forschung — in einer ersten Phase nur sehr zögernd — modifizierte Methoden exakter Untersuchungen Eingang fanden, deren sich die archäologische Forschung schon seit vielen Jahrzehnten mit aller Selbstverständlichkeit bediente.

Fragt man nach den Ursachen dieser Entwicklung, dann sind sie letztlich im idealistischen Geschichtsverständnis zu suchen, das das Denken des 19. Jahrhunderts beherrschte und weit bis in unser Jahrhundert hinein wirksam blieb.

Liest man heute z. B. Goethes bekannte Schrift „Von deutscher Baukunst" (1772), diese grossartige Laudatio auf das Strassburger Münster und seinen Baumeister Erwin von Steinbach, so wird die Position deutlich, die die idealistische Geschichtsauffassung der architekturgeschichtlichen Forschung damals zuwies: Danach war das mittelalterliche Baudenkmal primär Produkt des Geniums eines Baumeisters, der in erster Linie Baukünstler war. Diese Betrachtungsweise liess zwei Tatsachen unbeachtet:

— Erstens hatte der mittelalterliche Baumeister selbst die handwerkliche Schule einer Bauhütte durchlaufen, war also ursprünglich Handwerker und mit den Gebräuchen und Regeln des Steinmetz-Handwerks vertraut. — Zweitens bedurfte der begnadete Baumeister zur Realisierung seiner Pläne zwingend der anonymen Bauhandwerker — Steinmetzen, Steinbildhauer, Maurer, Zimmerleute, Dachdecker, Glaser usw. — deren technischen Kenntnisse und handwerkliche Fähigkeiten den Intentionen des Baumeisters entsprechen mussten. Die Kenntnisse und Fertigkeiten der Bauhandwerker waren ebenso wie die Werkzeuge und Hilfsmittel — etwa Gerüste und mechanische Bauaufzüge — im Lauf der Jahrhunderte einem progressiven Wandel unterworfen. Der mittelalterliche Baumeister musste alle diese Gegebenheiten zwangsläufig in seine Überlegungen einbeziehen. Ja, er musste sie sogar an den Anfang seiner Planung stellen, wenn aus seinem Plan das Produkt Bauwerk erstehen sollte.

Diesen Gedankengängen zu folgen, fällt dann leichter, wenn man sich vergegenwärtigt, in welchem Ausmass veränderte, neue Techniken — z. B. der Stahl-, Stahlbeton- und neuerdings der Spannbetonbau — die Architektur beeinflusst und die Möglichkeiten architektonischer Gestaltung ausgeweitet haben. Zwischen der handwerklich-technischen Entwicklung einerseits und der ästhetisch-stilistischen andererseits bestehen also enge Beziehungen, die subtiler Untersuchungen bedürfen.

Aus der Einsicht in Abhängigkeiten und Wechselwirkungen zwischen Plannung des Baumeisters und handwerklich-technischem Entwicklungsstand der anonymen Bauhandwerker erhebt sich konsequent eine Frage: Ist ein Baudenkmal überhaupt richtig in eine Entwicklungsreihe einzuordnen und in seiner Bedeutung für die stilgeschichtliche Entwicklung zutreffend zu werten, ohne dass man so viel wie irgend möglich über seinen bautechnischen Produktionsprozess weiss, und ohne dass man auch die handwerklichtechnische Leistung der Anonymen vergleichend wertet?

Wert und Bedeutung stilkritischer Analysen und Vergleiche, die von Bauformen, von Grundrissen, von Details der Bauplastik usw. ausgehen, sich also auf formale Gegebenheiten und ästhetische Impressionen stützen, sind für die baugeschichtliche Forschung wichtige, unverzichtbare und legitime Methoden. Sie bedürfen aber — vor allem dann, wenn Rekonstruktionen beabsichtigt sind — der Ergänzung durch exakte, bautechnik geschichtliche Untersuchungen.

Derartige Untersuchungen sind bisher für viele Objekte angestellt worden.[1] Doch obwohl die Ergebnisse solcher Einzeluntersuchungen fast stets überraschend neue Erkenntnisse brachten, scheint die Bedeutung der Bautechnikgeschichte als einer Hilfswissenschaft der Baugeschichte noch nicht voll erkannt zu sein.

---

1 Erste Ansätze dafür bot in der Architekturgeschichte die Einführung der Kriterien der „relativen Chronologie". Dabei wurden An- und Umbauten anfangs nach optischer Feststellung ermittelt. Bei grösseren Instandsetzungsarbeiten wurden spätere Veränderungen an Bauwerken dann intensiver untersucht. Heute sind solche Untersuchungen geradezu selbstverständlich.

Einige Beispiele aus der serbischen Architekturgeschichte mögen andeuten, wo und wie bautechnikgeschichtliche Untersuchungen für die Architekturgeschichte wirksam und wertvoll werden können.

Erstes Beispiel: Sv. Nikola, Kuršumlija

Stefan Nemanja (ca. 1114—1200), der um 1163/64 seine Herrschaft angetreten und nach Erbstreitigkeiten (Schlacht von Pantino 1169) die Vereinigung der beiden bisherigen serbischen Herrschaftsgebiete Raška und Zeta endgültig gesichert hatte, stiftete wahrscheinlich vor 1170[2] zwei Klöster im Toplica-Tal nahe der heutigen Stadt Kuršumlija, die gleichzeitig oder in enger Aufeinanderfolge gebaut wurden: Das Bogorodica-Kloster und das Kloster Sv. Nikola. Nur letzeteres soll hier betrachtet werden.

Wenn die als Ruine gesicherte Klosterkirche Sv. Nikola in einigen früheren Veröffentlichungen[3] in ihrer Wandausbildung gelegentlich als „ausgesprochen byzantinischer Ziegelbau" bezeichnet wurde, bedarf das erheblicher Einschränkung. Bauten mit reinen Ziegel-Ansichtsflächen waren schon bei den Römern üblich (Rotunde in Thessaloniki/Solun, um 300) und wurden auch in Konstantinopel in oströmischer und byzantinischer Zeit gebaut (z. B. Hagia Eirene nach 532 oder Myrelaion, 1. Hälfte des 10. Jahrhunderts). In diesen Fällen handelte es sich um Ziegel-Schalenmauerwerk mit Kern-Verguss.[4]

---

[2] Deroko, Bošković u. a. nehmen als Bauzeit die Jahre zwischen 1168 und 1172 an. Sas-Zaloziecky datiert enger auf die Zeit „um 1168". — Hamilton nennt den Bau „völlig byzantinisch". Ähnlich Sas-Zaloziecky. Für den Gesamteindruck der architektonischen Konzeption trifft das zweifelsfrei zu. Bautechnisch handelt es sich um einen Bau ohne bekanntes Vorbild.

[3] Dass es sich bei der Kirche Sv. Nikola bautechnisch um eine eigenständige Leistung handelt, wird dann klar, wenn man sie mit erhaltenen anderen, zeitgleichen Bauten vergleicht: Djurdjevi Stupovi bei Novi Pazar zeigt z. B. einen völlig anderen Mauerwerkstyp.

[4] Im Gegensatz dazu zeigt die Rote Kirche von Peruštića/Bulgarien (7./8. Jahrhundert ?) durch die ganze Wanddicke durchgehendes Ziegel-Massenmauerwerk.

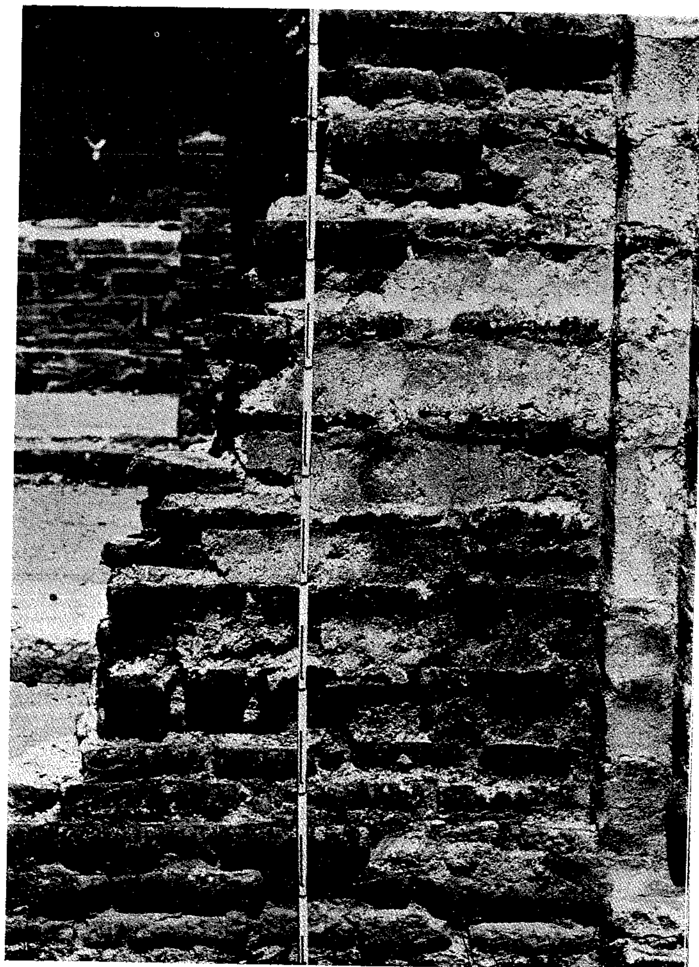


Bild 1. Kuršumlija, Sv. Nikola, Ansicht des Wandmauerwerks der Nord wand

Um Ziegelschalen mit Verfüllung für den Wandkern handelt es sich auch bei der Wandkonstruktion der Kirche Sv. Nikola. Hier findet sich jedoch eine Eigenart, für die es nach unseren bisherigen Kenntnissen in Südosteuropa keine einzige Parallele gibt: Jede zweite Ziegellage ist bei dieser Wandkonstruktion nach innen hin versetzt. Die Lagerfungen zwischen den Ziegelschichten haben mit durchschnittlich 5,1 cm fast die Dicke der Ziegel[5] (Bild 1). Eine nähere Betrachtung der Fassadenausbildung lässt anhand vorhandener Putzreste erkennen, worum es dem Baumeister hier ging[6].

Da die Fläche vor der zurückgesetzten Ziegellage und den dicken Mörtelfugen bündig überputzt wurde,[7] vermittelte der fertige Bau mit dem Wechsel von schmalen, einlagigen Ziegelschichten und etwa dreimal so breiten Putzbändern den Eindruck betont horizontaler Wandgliederung in den Farben Rot und Weiss. Er bot also eine entfernte Ähnlichkeit mit dem polychromen byzantinischen Schichtenwechselmauerwerk. Eine Ähnlichkeit, nicht mehr; denn das an anderen Bauten verwendete, ursprünglich byzantinische Schichtenwechselmauerwerk zeigte drei Farben: Das Rot des Ziegels, das Grau des Natursteins und das Weiss des Fugennetzes. Exakt gesagt hatte der Baumeister von Sv. Nikola Dyochromie und nicht Polychromie erreicht.

Die Frage liegt nahe, welche Gründe den Baumeister zu dieser zweifellos einfallsreichen Lösung gebracht haben mögen. Da schriftliche Quellen fehlen, kann es sich bei den denkbaren Antworten nur um Hypothesen handeln.

H y p o t h e s e 1: Nach dem Plan des Baumeisters sollte die Klosterkirche Sv. Nikola als Kuppelkirche byzantinisch-ostkirchlischen Typs gebaut werden und deshalb auch in der Ansicht der Wandflächen diesem Typus folgen. Dabei wird es dem Baumeister in erster Linie um den typischen Gesamteindruck gegangen sein, weniger um Kopie eines fremden Vorbildes; denn aus der Zeit um 1170 ist rege Bautätigkeit weder in Konstantinopel, noch in Thessaloniki oder Bulgarien nachweisbar.

H y p o t h e s e 2: Da Stefan Nemanja als Stifter bekannt ist,[8] darf angenommen werden, dass diese Planung seinen Intentionen entsprach, wenn sie nicht sogar von ihm ausdrücklich gewünscht oder angeordnet war.[9]

H y p o t h e s e 3: Als Sv. Nikola geplant und gebaut wurde, können Steinmetzen und Steinbildhauer aus gravierenden Gründen nicht verfügbar gewesen sein. Das ist ein bemerkenswerter Punkt; denn es handelte sich um eine Stiftung des Landesfürsten. Seine Bauten hatten wahrscheinlich Vorrang, wenn Facharbeitskräfte knapp waren.[10]

---

[5] Die Eigenart dieses Mauerwerks behandelte schon Sl. Nenadović (Zbornik . . . , XV 1964) im Rahmen seiner Arbeit über Mauerwerkstypen und Wandbautechniken mittelalterlicher Bauten Serbiens. Für seinen Rat, dieses Bauwerk in meine Untersuchungen einzubeziehen, bin ich ihm besonders dankbar.

[6] Nach meinem Aufmass von Mauerziegeln in Eckverbänden und an Abbruchstellen ergibt sich für die Mauerziegel ein Mittelwert für das Format von 36,1 × 28,8 × 5,1 cm. Wenn Hamilton (*Byzantine Architecture and Decoration*, London 1956) die Ziegel als „besonders dünn" bezeichnet, ist das sachlich nicht richtig. Ziegeldicken zwischen 4,9 und 5,2 cm und einem Mittel von 5,1 cm waren durchaus üblich. Die Bemerkung Hamiltons zeigt aber, dass der Baumeister die beabsichtigte Wirkung doch wohl erreicht hat. — Viel bemerkenswerter und ungewöhnlicher ist das Verhältnis L:B mit etwa 5 : 4 der Ziegel.

[7] Dass dieser Putz in gesondertem Arbeitsgang aufgetragen wurde, ist zweifelsfrei feststellbar.

[8] *Vita Stefan Nemanjas von seinem Sohn Stefan Prvovenčani, Cod. slave No. 10, Bibl. Nat. Paris*, Krit. Textausgabe von V. Ćorović, Svetosavski Zbornik 2,1938, S. 1 — 76. Deutsche Übersetzung in: Serbisches Mittelalter. Altserb. Herrscherbiographien, Bd. I, Graz 1962.

[9] Auch die Stellung des mittelalterlichen Baumeisters gegenüber seinem Bauherrn und gegenüber den Handwerkern der verschiedenen Gewerke bedatf noch gründlicher Untersuchungen.

[10] Dass byzantinische Kaiser über Facharbeitskräfte frei verfügen konnten, ist dokumentarisch zu belegen. Für die weitere Entwicklung fehlt es aber ebenfalls an Untersuchungen, deren Ergebnisse sozialhistorisch wie architekturhistorisch gleich interessant sein werden.

Diese Hypothesen beantworten nicht alle Fragen. Die wichtigste Frage, die nämlich nach dem Vorbild des Mauerwerkstyps, bleibt unbeantwortet. „Typisch byzantinisch" mag die Wirkung des Sichtmauerwerks in der Fernsicht gewesen sein. Das Mauerwerk selbst ist atypisch.[11]

Zweites Beispiel: Patriarchenkloster Peć

Dem aufmerksamen Betrachter des Kirchenkomplexes in Peć fällt schnell eine Unstimmigkeit auf: Der Tambour des Kuppelturmes der Kirche Sv. Dimitrije zeigt handwerklich und künstlerisch vollkommenes Ziegelmauerwerk unter Verwendung von Formziegeln und Werkstein.[12] — Nach überwiegender Auffassung wurde ein Exonarthex[13] als offene Halle mit Satteldach wenige Jahre später den drei grösseren Kirchen des Komplexes vorgebaut. Ein erhaltenes Votivbild lässt vermuten, dass das Dreieck des Südgiebels des Exonarthex seine ursprüngliche Form bewahrt hat.

Ein Vergleich der handwerklichen Qualitäten des Tambour-Mauerwerks der Sv. Dimitrije, des Pfeilermauerwerks des Südwestteils des Exonarthex und des dekorativ angelegten Mauerwerks des Exonarthex-Giebeldreiecks zeigt bemerkenswerte Unterschiede.

Dass hier verschiedene Maurergruppen tätig waren, zeigt der erste Blick. An der Sv. Dimitrije waren qualifizierte Könner tätig. Dagegen zeigen die Pfeiler des Exonarthex ordentliche, aber keineswegs gleichwertige Handwerksarbeit im Bemühen etwa um das konsequente Durchhalten des Schichtenwechsels. Die qualitative Differenz ist deutlich. Vergleicht man mit diesen beiden Arten des Mauerwerks das aufgehende Wandmauerwerk der Sv. Dimitrije in seiner anfangs sehr unregelmässigen Ausführung, die in den oberen Partien sehr viel regelmässiger wird, dann drängt sich der Schluss geradezu auf, dass der Baumeister seine ursprüngliche Maurergruppe gegen eine besser qualifizierte ausgewechselt haben muss.

Vergleicht man schliesslich mit diesen Maurerarbeiten die im Detail geradezu rührend unbeholfene, „naive" Ausführung der Ziegelornamentik des Giebelmauerwerks des Exonarthex, fühlt man heute noch, wie sich die Maurer um eine befriedigende Leistung bemühten, ohne allerdings ihr Ziel zu erreichen. Dabei hat man zu bedenken, dass dekoratives Mauerwerk mit reichen Ziegelornamenten an Bauten der Zeit König Milutins zeitlich früher in sehr viel besserer Qualität ausgeführt wurde. Gerade in diesem Fall ist es zu bedauern, dass bei den denkmalpflegerischen Arbeiten 1931/32 das Mauerwerk noch nicht so gründlich auf seine handwerkliche Ausbildung untersucht wurde, wie das neuerdings geschieht.[14]

Die verwendeten Ziegelformate, die Zusammensetzung der Mörtel, die Art der Mauerverbände in der Wand und an den Ecken, die handwerkliche Ausführung der Gewölbe usw. lassen Schlüsse auf die handwerklichen Techniken und auf das Können der Maurer zu.

Der Wert solcher Untersuchungsergebnisse muss fast zwangsläufig wachsen, wenn sie von allen oder möglichst vielen Objekten zusammengetragen werden, die bei den denkmalpflegerischen Arbeiten zugänglich werden. Das gilt ebenso für die Steinmetzarbeiten, bei denen Bearbeitungsspuren z. B. auf die verwendeten Werkzeuge schliessen lassen.

Drittes Beispiel: Sv. Arhanđeo, Štip

Der Bau der Erzengel-Kirche in Štip wird von A. Deroko, Dj. Bošković, Sl. Nenadović u. a. in die Zeit um 1332 datiert. Die Aussenwände des von dem serbischen Adeligen Hrelja gestifteten Bauwerks sind als reine Werksteinfassaden mit reicher Gliederung durch Blendarkaden und wulstartige Profile an den Gebäudeecken konzipiert. Und so wurden die aufgehenden Wände bis zu einer Höhe von ca. 2,5—3,0 m über Sockel auch ausgeführt. In dieser Höhe wechselt das Werksteinmauerwerk über zum polychromen Schichtenwechselmauerwerk — mit zwei- und an einigen Stellen dreilagigen Ziegelschichten mit vertikal angeordneten Ziegeln in Art der Spätform des 'parement cloisonné' sowie einlagigen Werksteinschichten. Dabei wurde die geplante plastische Gliederung der Wandfläche unverändert fortgeführt. Das bereitete Schwierigkeiten an den Gebäudeecken (Bild 2), wo Ziegel in die Doppelwulstform gebracht werden mussten. Ob es sich bei dieser Formgebung um nachträgliche Bearbeitung der fertig gebrannten Ziegel oder um vor dem Brennen eigens geformte Ziegel handelt, ist allein nach Augenschein nicht ganz eindeutig festzustellen.[15]

Die Umstellung von der monochromen Werksteinfassade auf die polychrome Fassade „makedonischen" Typs in einer späten Abwandlung des 'parement cloisonné' war ganz offensichtlich gewollt und kann kaum ohne Wissen und Wollen des Stifters oder der Stifter erfolgt sein. Mangel an Steinmetzen als Grund für diese Umstellung scheidet aus, da die Qualität der Werksteinbearbeitung gleich blieb. Hatte der Stifter in Štip seinen Baumeister gewechselt? Diese Vermutung liegt nahe. Sie ist jedoch wenig wahrscheinlich. Das lässt sich bei näherer Untersuchung des Mauerwerks begründen: Zweifellos handelte es sich bei dem Baumeister, der die betont plastische Werksteinfassade geplant hat, um einen qualifizierten Fachmann, dem die Möglichkeiten der Steinmetzen, über die er auf der Baustelle offensichtlich verfügte, vertraut waren.

Bild 2. Štip, Sv. Arhandeo, Wandmauerwerk an der Nordostecke



[11] Die in Griechendland um 1000 entwickelte Form des „parement cloisonné" (Millet) verwendete zwar ursprünglich einlagige Ziegelschichten, hob die horizontale Wirkung jedoch auf, da die Werksteinquader auch vertikal von Ziegeln eingefasst wurden. Wie weit zum Vergleich mit Sv. Nikola die Nordkirche des Pantokrator-Klosters in Konstantinopel (12. Jahrhundert; heute Zeyrek Kilise Camii) herangezogen werden kann, bleibt zweifelhaft. Dort zeigen sich zwar ähnlich breite Putzbänder, doch sind dort schmale Bruchsteinlagen im Wechsel mit Ziegellagen angeordnet.

[12] A. Deroko, Bošković und Nenadović nennen als Bauzeit der Sv. Dimitrije 1321—1324. Neuerdings nennt Zehm (*Serbischer Kirchenbau*, Diss. Berlin 1972) als Baujahr 1327. Subotić datiert 1317—1325.

[13] Den Bau des Exonarthex datiert Deroko auf die Zeit um 1330. Zehm nimmt 1327 an, was zeitgleiche Ausführung mit der Sv. Dimitrije bedeuten würde — gegen welche die qualitativen Unterschiede der Mauerwerksausführung sprechen.

[14] Für den Verfasser sind in dieser Hinsicht die Untersuchungen von Nenadović beispielhaft, die er über die Kirchen Bogorodica Ljeviška in Prizren, die Erzengel—Kirche bei Prizren, die Kirche von Gradac u. a. veröffentlicht hat. Ebenso sind hier seine vergleichenden Untersuchungen einzelner Bauelemente — Portaltüren, Resonanzkörper, dekorative Ornament- und Schriftbänder usw. — anzuführen.

[15] Vgl. Reusche, *Polychromes Sichtmauerwerk* ..., Diss. Köln 1971, S. 160—164.

Erhaltenes Zeugnis eines Lernprozesses

Als die Umstellung auf das polychrome Schichtenwechselmauerwerk erfolgte, versuchten Baumeister und Maurer anfangs noch, mit gleichgrossen Werksteinquadern wie vorher zu arbeiten. Da diese Quader jedoch mit paarig und vertikal angeordneten Ziegeln sauber eingefasst werden sollten (Bild 3), wurden ungewöhnlich lange Ziegel geformt und gebrannt. Von dieser Praxis wich der Baumeister nach 2—3 Werksteinschichten ab: Die Werksteinquader wurden kleiner — und mit ihnen die verwendeten Ziegel für die Vertikalpaare.

Daraus kann ein Schluss gezogen werden: Der Baumeister, der die zweite Bauphase leitete, war anfangs mit der Ziegelverwendung nicht genügend vertraut!

Die damalige Brenntechnik im Feldbrandofen führte bei Abmessungen der Ziegel von mehr als 40 cm Länge, wie sie für die vertikalen Ziegelpaare in den ersten Werksteinschichten eigens geformt, gebrannt und vermauert wurden, leicht zur Verformung der Ziegel und zu entsprechendem Ausschuss. In der Folge sorgte der Baumeister dafür, dass die Werksteinschichten niedriger wurden. So konnten die Maurer normalformatige Ziegel, wie sie auch für die Horizontalschichten vermauert wurden, jetzt auch für die Vertikalstellungen verwenden.

Offensichtlich handelt es sich hier um das gebaute Zeugnis eines Lernprozesses des Baumeisters, der mit den Gegebenheiten der Ziegelproduktion und der Ziegelverwendung anfangs nicht vertraut war.

Noch ein weiterer Schluss kann gezogen werden: Beim Bau der Kirche in Štip muss es zu einer Unterbrechung der Arbeiten gekommen sein. Diese Unterbrechung muss mindestens so lange gedauert haben, wie Zeit für das Formen, Trocknen und Brennen einer ersten Teilmenge der benötigten Ziegel erforderlich war. Dabei muss die normale Winterpause ausser Ansatz bleiben, da bei Schnee und Frost Ziegel nicht geformt und schon gar nicht getrocknet werden können.

Über diesen Zeitbedarf und über die Art und die Bedingungen der Zusammenarbeit zwischen Baumeister und Ziegler wissen wir sehr wenig. Dennoch ist dieses Wissen wichtig. Der Baumeister muss den Zieglern das von ihm gewünschte Ziegelmass aufgegeben haben. Außerdem musste er dafür sorgen, dass bei Beginn der Maurerarbeit genügend Ziegel verfügbar waren — sowohl Mauerziegel für das einfache Wandmauerwerk als auch Formziegel für das vielfach anzutreffende dekorative Mauerwerk.[16] Das würde bedeuten, dass die Planung des Bauwerks lange vor Beginn der Bauarbeit definitiv abgeschlossen sein musste. Auf alle diese Fragen finden sich heute noch keine befriedigenden Antworten.

Man wird davon ausgehen können, dass alte, überkommene, handwerkliche Produktionsprozesse sich im Lauf der Jahrhunderte nur wenig geändert haben. Da auch heute noch in ländlichen Gebieten mit schlechten Strassenverbindungen im Süden, Südosten und Osten Europas Ziegel von Wanderzieglern gestrichen und in Feldbrandöfen gebrannt werden, besteht für kurze Zeit noch die Möglichkeit, die Produktionsbedingungen und Produktionsmethoden exakt zu erfassen und zu dokumentieren. So wäre sowohl für den Frühjahres- wie den Herbstbrand der Ziegel die» Vorlaufzeit« zu ermitteln, die der mittelalterliche Baumeister den Zieglergruppen mindestens hat einräumen müssen, wenn nicht Unterbrechungen der Maurerarbeiten aus Materialmangel nötig werden sollten.[17]

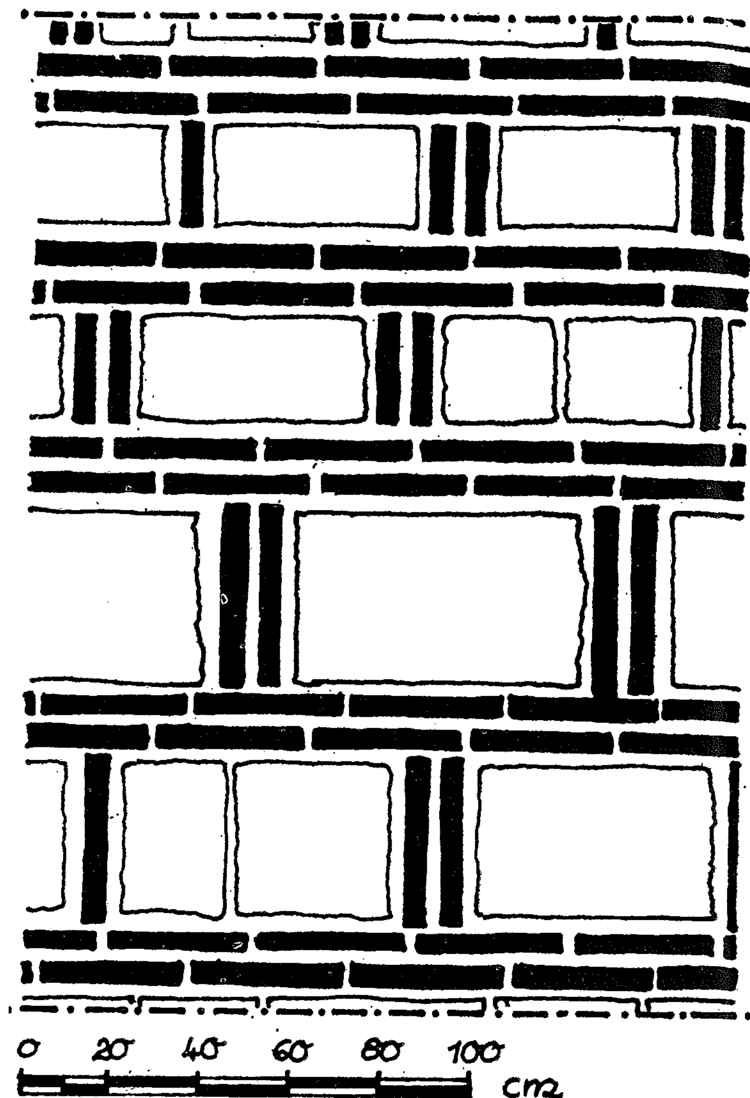


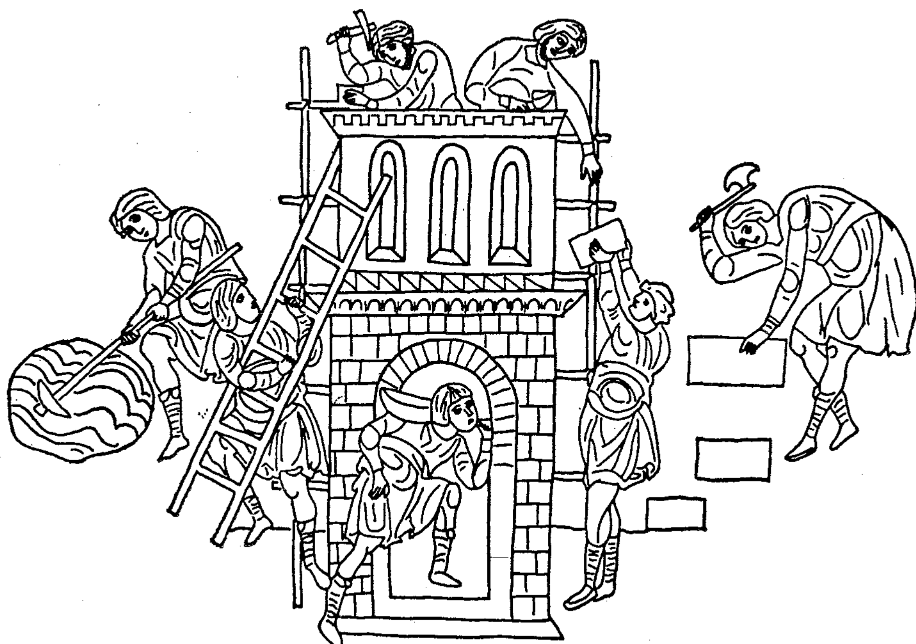
Bild 3. Štip, Sv. Arhandeo, Mauerwerk eines Arkadenfeldes der Nordwand (Aufmass)

Ähnlicher Nachholbedarf an Kenntnissen gilt auch für fast alle anderen Produktionstechniken, etwa für das Brennen des Kalkes in kleinen dörflichen Trichteröfen.[18] Auch die Frage nach den — möglicherweise regional unterschiedlichen — Handwerksregeln der Maurer für Mörtelmischungen ist noch nicht beantwortet, weil chemische Mörtelanalysen bei der Aufnahme alten Baubestandes noch nicht die Regel sind. Die Ergebnisse solcher Mörtelanalysen erlauben jedoch nach mathematisch-statistischer Auswertung eine Rekonstruktion des Verfahrens der Mörtelbereitung, die möglicherweise neben regionalen Unterschieden auch zeitlichem Wandel unterworfen war. Derartige Untersuchungen können helfen, ein wirklichkeitsnahes Bild vom mittelalterlichen Baubetrieb zu gewinnen. Denn anders als heute gehörte die Produktion, die Bearbeitung und die Bereitstellung der Baustoffe im Mittelalter zum einzelnen Bauprojekt, war also reine Bedarfs-Produktion für den Einzelfall.

[16] Die baustellennahe Produktion der Wandbaustoffe hat ihre eigenen Gesetze: Ziegel als Serien- und Massenprodukte wurden grundsätzlich vorgefertigt. Naturstein als Bruchstein bedurfte nur geringer Bearbeitung. Werksteine wurden von Steinmetzen auf die benötigten Abmessungen einbaufertig und passrecht zugerichtet.

[17] In Mittel- und Westeuropa, wo die handwerkliche Ziegelproduktion seit der Jahrhundertwende Technikgeschichte ist, wurde der Produktionsprozess nur sehr unvollkommen dokumentiert.

[18] Über die Baukalkproduktion liegt eine erste Arbeit vor: Reusche, *Kalköfen für periodischen Betrieb in Südosteuropa. Restbestände einer alten Baustoffproduktion*, Univ. Köln 1977. — In der Arbeit werden heutige dörfliche Kalköfen Südosteuropas mit eindeutig römischen Öfen an Rhein und Donau verglichen. Dabei wird auf die Frage nach der Kontinuität der Technik eingegangen.



Das Bild der mittelalterlichen Baustelle

Einigen Aufschluss über den Baubetrieb im Mittelalter geben zeitgenössische Darstellungen von Baustellen in Fresken, Mosaiken, und Handschriftenminiaturen. Dabei werden die produktionstechnischen Details klarer, wenn die meist farbige, flächige Darstellung zur nüchternen Strichzeichnung transponiert wird.[19]

Eine solche Darstellung aus der Zeit um 1185 findet sich als farbiges Mosaik auf der südlichen Mittelschiffswand des Domes von Monreale/Sizilien (Bild 4). Sizilien gehörte lange zum byzantinischen Herrschafts- und Einflussgebiet. Die Mosaiken sind mit grösster Wahrscheinlichkeit Arbeiten byzantinischer Künstler. Wahrscheinlich aus dem 2. Viertel des 13. Jahrhunderts stammt eine andere Darstellung aus der Vorhalle des Domes San Marco in Venedig, ebenfalls ein Mosaik (Bild 5).

Die Arbeitskleidung der Bauhandwerker — eine kurze, hochgeschürzte Tunika und über die Waden hochgeschnürtes Schuhwerk — ist in beiden Darstellungen die gleiche. In beiden Darstellungen werden z. T. auch gleiche Arbeitsgänge (z. B. Mischen des Mörtels), gleiche Werkzeuge (z. B. Maurerkelle) und gleiche Geräte (z. B. Mörtelmulde) gezeigt. In beiden Fällen wurden die Elemente der Gerüste durch Verschnürung miteinander verbunden. Verschieden sind die Vorrichtungen für den Vertikal-Transport: In Monreale wird eine Leiter, in Venedig eine Laufschräge aus Brettern mit aufgenagelten Trittleisten dargestellt.

Bekannter ist eine Darstellung aus Dečani aus der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts, das Fresko „Kain erbaut eine Stadt" (Bild 6).[20] Der Maler beschränkte sich hier jedoch auf die Darstellung eines „Minimums an Bautechnik", Natursteine werden bearbeitet und transportiert und dann als Werksteine ohne Gerüste versetzt. Man gewinnt den Eindruck, als habe der Maler die Bauarbeit „historisierend" behandeln wollen; als habe er sich bewusst von dem ihm nahen, zeitgenössischen Bild einer Baustelle freigemacht. Aber auch in Dečani findet sich die gleiche Arbeitskleidung wie in Sizilien und wie in Venedig ein Jahrhundert früher.

Dass der Betrieb auf Baustellen des 14. Jahrhunderts auch nördlich der Donau, in der Valachei, kein wesentlich anderes Bild bot als in anderen Ländern auf dem alten Boden des früheren oströmisch-byzantinischen Reichs- und Einflussgebietes, zeigt ein Fresko aus Curtea de Argeş. Die dortige Hofkirche Sf. Nikolaos wurde um 1370 ausgemalt (Bild 7).[21]

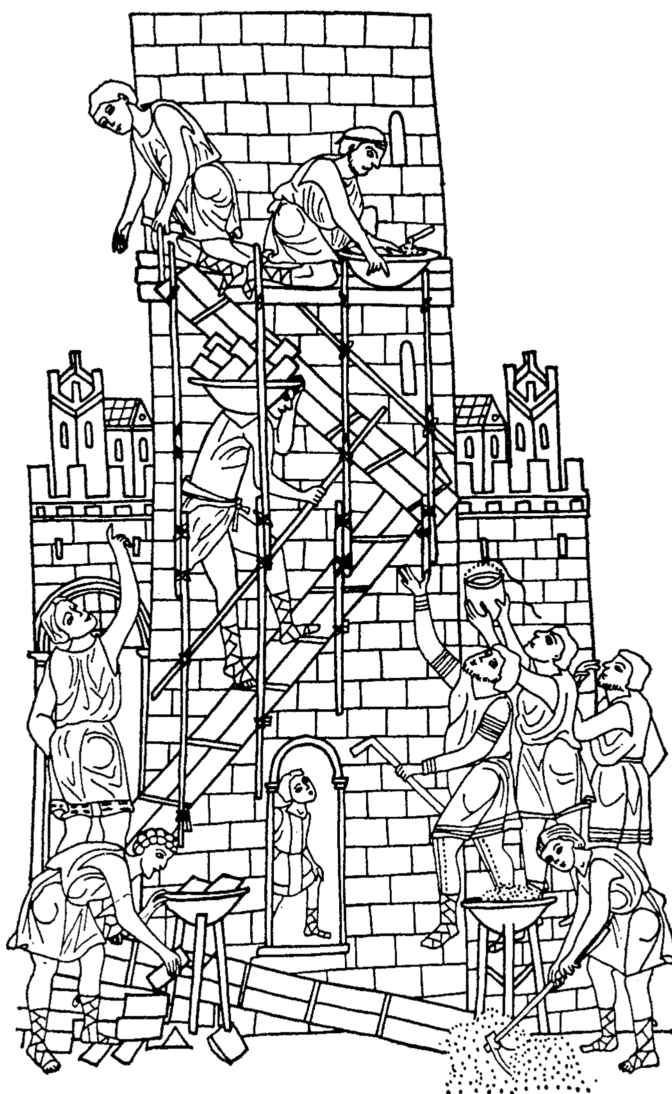
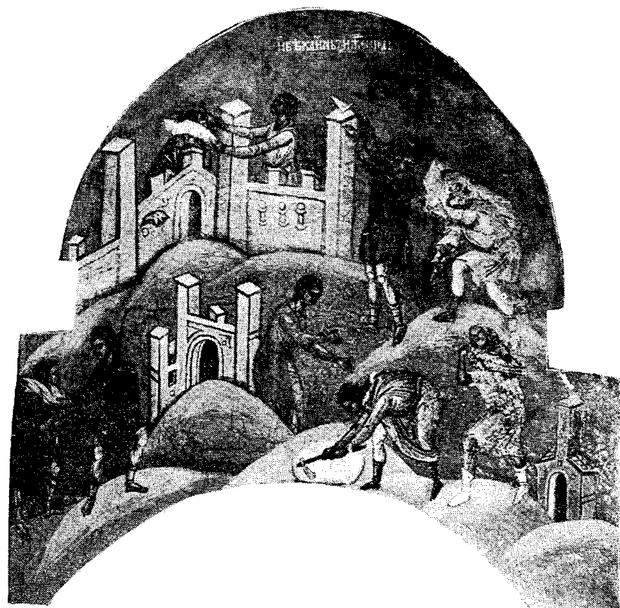


Bild 4. Monreale (Italien, Sizilien), Dom, Mosaik der südlichen Mittelschiffswand (um 1185) (Bild G. Binding)

Bild 5. Venedig, San Marco, Mosaik in der Vorhalle (2. Viertel 13. Jahrhundert) (Bild G. Binding)

Bild 6. Dečani, Fresko (1. Hälfte 14. Jahrhundert)



---

[19] Mit der Schrift *Romanischer Baubetrieb in zeitgenössischen Darstellungen* hat Prof. Dr. Dr. — Ing. G. Bilding eine erste beachtenswerte Dokumentation herausgegeben (Univ. Köln 1972). Ihr sind die Bilder 4 und 5 mit Genehmigung des Herausgebers entnommen. Noch umfangreicher: Binding u. Nussbaum, *Mittelalterlicher Baubetrieb nördlich der Alpen in zeitgenössischen Darstellungen*, Darmstadt 1978.

[20] Vgl. Deroko, *Monumentalna i dekoratvina arhitektura*, Beograd 1962², S. 28. Dort auch eine Darstellung aus Sopočani.

[21] Zeichnung nach einem dem Verfasser von Prof. Drăguţ, Bucureşti, überlassenen Foto. — Das Bild zeigt zwei ungewöhnliche Details: Den Bauaufseher (Baumeister?) mit einer Knute und eine Art Handschutz (Handschuh?) bei dem Maurer in Bildmitte rechts.



Bild 7. Curtea de Argeş / Rumanien, Hofkirche Sf. Nikolaos, Fresko an der Nordwand des Naos (2. Hälfte 14. Jahrhundert)

Solche Darstellungen mittelalterlichen Baubetriebs in zeitgenössischen Darstellungen im Süden und Südosten Europas sind sowohl für die ethnologische als auch für die bau- und bautechnikgeschichtliche Forschung von grossem Interesse.

Gestaltungsprinzipien und Techniken aus Byzanz

Mittelalterliche Baudenkmäler im heutigen Serbien und Makedonien, in Rumänien und Bulgarien zeigen, dass die jungen Völker und Nationen Südosteuropas architektonische Gestaltungsprinzipien der byzantinischen Baukunst übernommen, weiterentwickelt und durch neue, eigene Elemente bereichert haben. Es scheint eine lohnende, die architekturgeschichtliche Forschung ergänzende Aufgabe zu sein, jetzt auch der historischen Entwicklung der Bautechnik, der Baustoffproduktion, der Bearbeitung und der Verarbeitung der Baustoffe intensiver als bisher nachzugehen. Hierher gehört auch eine Untersuchung der Herkunft und Verbreitung der Masseinheiten — stopa, pous, aršin usw. —, die von den Baumeistern benutzt wurden.[22]

Architekturgeschtliche und bautechnikgeschichtliche Forschung — ergänzt möglichst durch bauwirtschaftliche Untersuchungen für die verschiedenen Epochen — gehören eng zusammen. Die Zusammenarbeit wird in vielen Fällen zu neuen, besser fundierten Erkenntnissen führen, die wiederum der baudenkmalpflegerischen Praxis zugutekommen werden.

Die Bemühungen um solche komplexen Untersuchungen über die Grenzen der einzelnen Disziplinen hinweg werden sicherlich nicht dazu führen, die eingangs zitierten Fragen von Prof. Aleksandar Deroko nach den Namen der mittelalterlichen Baumeister und nach der Herkunft ihrer Bauhandwerker beantworten zu können. Ihre Ergebnisse werden aber dahin führen, dass der Entstehungsprozess mittelalterlicher Bauwerke von Plan des Baumeisters bis zum Detail der Bauausführung sehr viel transparenter und besser zu verstehen sein wird. Nicht nur das künstlerische Genie des Baumeisters zu werten, sondern auch das Mass des Könnens der anonymen Bauhandwerker aller Gewerke und deren Arbeitsbedingungen klarer sehen zu können, — das ist ein Ziel bautechnikgeschichtlicher Untersuchungen.

Die bisherigen Ansätze sind vielversprechend. Sie haben gezeigt, dass hier noch viel Neuland zu erschliessen ist. Es sollte nicht bei diesen Ansätzen bleiben.

---

22 Die Arbeit von Dj. Petrović, *Neimarska pravila i aršin*, Diss. Beograd 1973, zeigt dafür wertvolle Ansätze anhand von Beispielen des 18. und 19. Jahrhunderts.

Архитектонске скраћенице у византијском сликарству

Анка Стојаковић

При разматрању појединих ликовних појава, утврђивање њихових својстава постаје изражајније ако се послужимо упоређивањем двеју епоха. На тај начин се далеко рељефније истичу особине појаве коју истражујемо, а истовремено својстава примењене паралеле, мада узгредно, у истој мери долазе до изражаја. Одувек коришћено упоређивање средњовековне уметности са античком показало се драгоценим и при разматрању сликане архитектуре и њоме оствареног простора, јер постављени циљеви и достигнуте вредности у овим епохама представљају протривречне појмове. Потпуно усмерена ка представљању реалног света, античка уметност је прибрала све снаге да сликом дочара утисак виђеног, па је и за архитектонски облик, који постоји искључиво својим просторним вредностима, с напором пронашла нов начин представљања, који одређује трећу димензију.[1] Тако је илузија готово опипљивих тродимензионалних вредности насликаних архитектонских целина заокупила уметнике, који су се надметали у вештини да свет што боље одразе, незаинтересовани, па стога и немоћни, да у слици ма шта преобразе. Приговори оваквом делању, садржани у Платоновим естетичким рефлексијама, усмерени су против илузионизма перспективе, која је, дословно подражавајући реалном виђењу, са недогледима укључила у слику деформацију облика и губљење боје сразмерно удаљавању од посматрача. Укратко изнет смисао Платонове реакције односио се на суштину стварања и чистије односе између архитектонског облика виђеног и насликаног у својим непромењеним вредностима. Залажући се да се ствари не представљају онаквима какве нам због варљивости чула изгледају, већ онаквим какве јесу у својој истинитој, непромењеној вредности, Платон је желео да перспективни изглед насликаног архитектонског облика буде замењен истином о њему. Једино елиминацијом скраћења, замењених управовидним представљањем, сматрао је он, уметност може сачувати самерљиве и изворне вредности облика, на начин како је то било у уметности старијој од грчке.[2] Но без обзира на то да ли је у питању антички ликовни илузионизам или Платонова одбојност према њему, подједнако је присутна тежња за што бољим, иако различито схваћеним одражавањем опште, па тиме и архитектонске стварности.

У одбрану реално представљене архитектуре неколико векова касније устао је Витрувије, који је, покренут неким ликовним новинама свога времена, тежио да сликарски концепт очисти од утицаја уметникове маште. Само дословно представљена архитектура, са јасно исказаним конструктивним и материјалним својствима, пренета у оквире слике онако како је доживљавамо у стварности, према Витрувијевом мишљењу достојна је пажње, поштовања и дивљења.[3] Ма каква одступања, произвољност или уметничке слободе сматрао је недопустивим нарушавањем највиших естетских вредности, које се могу остварити искључиво изравним подражавањем виђеног.[4] Засновaна на оваквом концепту слике, насликана архитектура сјајно представља простор, али не уопштава, не преображава и не оставља могућност посматрачу да ма шта претпоставља. Управо због оваквих својстава, архитектуром је простор описан потпуно, исказан без остатка, дословно, без сажимања облика или ма каквог извлачења њихових суштинских својстава.

Насупрот овоме, уметност средњега века не тежи да опише у дословном и баналном смислу, већ, одражавајући религиозну идеју, жели да посматрача преведе из света свакодневног у сферу нематеријалног, надземаљског, невиђеног. Нов однос према представљеном простору узроковало је нужно преображавање реалног света и његово просторно и архитектонско усаглашавање са иреалним концептом слике. Да би се то постигло, уз рекомпозицију виђених архитектонских облика, која је најчешћи метод преображавања, јавља се и њихово сажимање, упрошћавање и извлачење лапидарних вредности, што доводи до образовања архитектонских скраћеница — идеограма и симбола. Исказан својим суштинским, сажетим вредностима, простор на овај начин није представљен у доследном реалном смислу, он је само наговештен, претпостављен. Помоћу архитектонских скраћеница добија се, у ствари, идеја о простору, али не и његова стварна представа, па је машти верника остављено да у оквиру својих могућности догради наговештени амбијент. На тај начин посматрач није пасиван, као у античком свету, где је архитектонски простор докраја описан, па се прихвата као готова, докраја исказана чињеница. Да би употпунио тек наговештену идеју о простору, средњовековни посматрач се морао ангажовати да дочара себи далеки, невиђени свет, на основу скромних архитектонских података које је, зависно од целокупне садржине своје свести и стања духа свога времена, на одређен начин дограђивао.

Изражавање параболама, метафорама и симболима уткано је у првобитну основу хришћанског учења, јер се пре свега сам Христос, према текстовима који му се приписују, често служио овим облицима изражавања да би једноставније и истовремено упечатљивије исказао одређену мисао.[5] Из његовог излагања настао је

---

[1] А. Стојаковић, *Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије*, Матица српска, Нови Сад 1970, 24—25, 85—98 и друге. Id., *Scaenographia antiqua*, Зборник Светозара Радојчића, Филозофски факултет, Одељење за историју уметности, Београд 1969, 295—314.

[2] Platon, *Oeuvres complètes*, Paris 1951—1962, T. VIII, 1e p., Parménide, 165 b; T. VIII, 2e p., Théetète, 208 d; T. VIII, 3e p., Le Sophiste, 235b—236c; T. IX, 2e p., Philèbe, 41e, 42a, 53a b; Платон, *Држава*, прев. А. Вилхар, Београд 1957, књ. X, 60 и друге.

[3] „Слика је имитација онога што стварно постоји, као човјека, куће, лађе и осталих предмета." Због тога „не треба хвалити слика које не имитирају стварност", сматрао је овај аутор. Витрувије, *О архитектури*, прев. М. Лопац, Сарајево 1951, VII, 5, стр. 155—156.

[4] Витрувије се жестоко супротстављао маштовитом представљању архитектуре, називајући овај начин украшавања зидова „безумљем и заблудама", јер не одговара стварности. *Ibid.*, VII, 5, 156—157.

[5] Такође и његови ученици, пошто се на њих излио свети Дух у виду пламених језика, примивши Господње наређење да се разиђу на све стране да би проповедали божју реч свима народима, сачинили су пре поласка заједнички симбол вере — језгро, бит учења — како им се излагање не би у основи разликовало.



Црт. 1.
Дечани, Христос исцељује ташту Петрову

низ симбола — лоза, риба, добри пастир и други — које је хришћанска уметност прихватила и богато користила, нарочито у оним периодима када је, у страху од паганске идолатрије, иконична форма била искључена,[6] па је симболика постала искључива основа ликовног надахнућа. Управо у овом смислу јавља се битна разлика између хришћанске средњовековне и античке уметности, којој је блиска алегорија и персонификација, јер је то преносно, али изравно и једноставно оваплоћење мисли, док јој је стран симбол, јер је загонетан и проистиче из сложене апстракције у којој се низом закучастих паралела излучује одређени појам и његов материјализовани лик. Тешко докучив прави смисао симбола утицао је на њихову интерпретацију, литерарну и ликовну, где се јављају разлике у тумачењу, као последица било инвенције, било уметничке слободе, а некада и недовољног знања.[7]

Овај смисао, да се извесне мисли преведу у одговарајуће симболе, пренео се и у сликану архитектуру, која је, у средњовековној уметности византијске сфере, такође понекада подређена сажимању ради излучивања скраћенице. Речитије и упечатљивије од архитектонске целине, једноставно, ненаметљиво, али убедљиво, архитектонска скраћеница веома функционално испуњава одређену улогу у садржајној и формалној структури слике. Својим сведеним обликом, а при томе често и намерно умањеним размерама, она се не намеће посматрачу, нити се надмеће с насликаном људском фигуром, а ипак, мада уздржано, допуњује казивање одређујући место збивања.

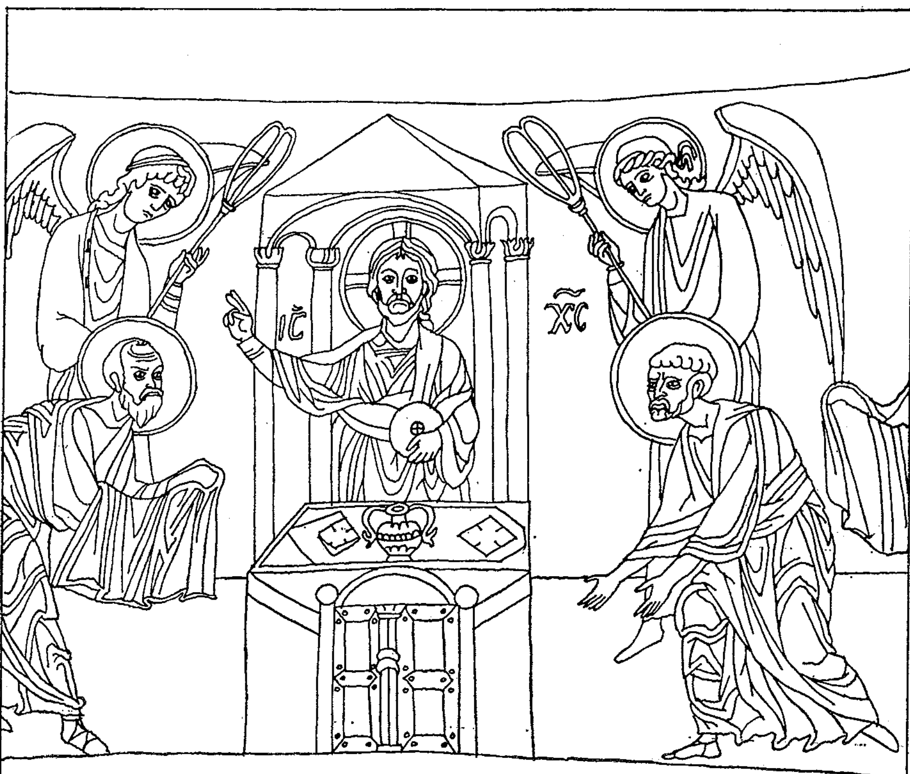
При излучивању архитектонске скраћенице из сложеног архитектонског ткива, узимано је увек исто основно мерило — значење облика схваћеног у контексту хришћанске теме која се казује. Не представљати архитектонску целину, већ њену карактеристичну суштину, била је основа за издвајање овога архитектонског обрасца. Тежећи сублимираном изразу видљивог света, византијска уметност се, и наша средњовековна уметност, опредељивала за оне архитектонске скраћенице које су својим постојањем биле довољне да изазову утисак одређеног амбијента. Овај тип архитектонских образаца, кристалисан поступно у дугом сложеном процесу, улази у иконографију сликане архитектуре, да би, једном усвојен, столећима био понављан у одређеној садржајној структури.

Опредељивање за одређени архитектонски елемент условљено је пре свега његовом функцијом у општем концепту слике. Заинтересована за идејну, а не формалну садржину, уметност византијске сфере определила се за доста скроман репертоар архитектонских скраћеница, од којих свака превазилази своје дословно значење. Проширен смисао ових облика постигнут је њиховом издвојеношћу у простору очишћеном од присуства сродних елемената, тако да, ослобођен супарништва, облик прима на себе свеукупно значење везано за одређени амбијент.

Ако бисмо ова својства изнели кроз примере, добро би послужило упоређивање реалистички схваћене уметности ма кога доба и средњовековне уметности византијске сфере. При приказивању простора, ентеријера на пример, у реалистичком концепту слике постоји тежња да се прикажу сва својства амбијента, са свим појединостима и посебностима, па се стога основним додају и елементи који нису битни за исказивање садржине — скриње, лампе, огледала, украси, столице, постеље и намештај уопште. Овако описан унутрашњи простор има веома дефинисану физиономију и постоји као биће за себе — својим својствима, бојом, атмосфером. У средњовековној уметности скраћено се, као гола чињеница, приказује само појам ентеријера, неког општег, лишеног посебних својстава, јер она нису ни важна. Битно је у сцени нагласити казивани садржај, са религиозном идејом коју он носи, па је стога ентеријер наговештен само као општа одредница места збивања и дефинисан само оним елементима који су, као у позоришној сценографији, функционално зависни од радње. Зато су представљени само они облици унутрашње архитектуре који су непосредно укључени у акцију и самим тим нужни за схватање казиване садржине — столица је представљена ако се на њој седи, пулт за којим се чита или пише, постеља на којој се лежи, сто око кога се расправља или обедује (црт. 1).

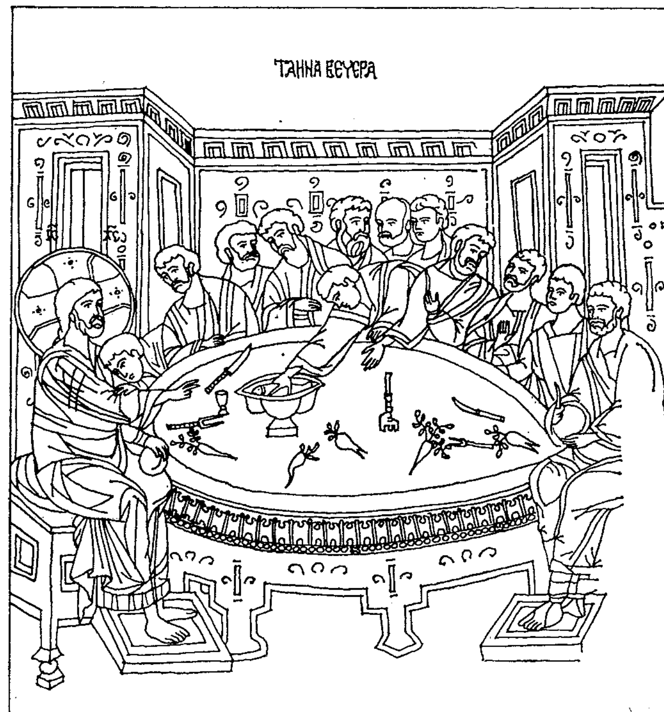
Док је за одређивање профаног ентеријера довољан ма који функционално оправдан елемент унутрашњег

Црт. 2.
Охрид, Св. Софија, део композиције Причешће апостола

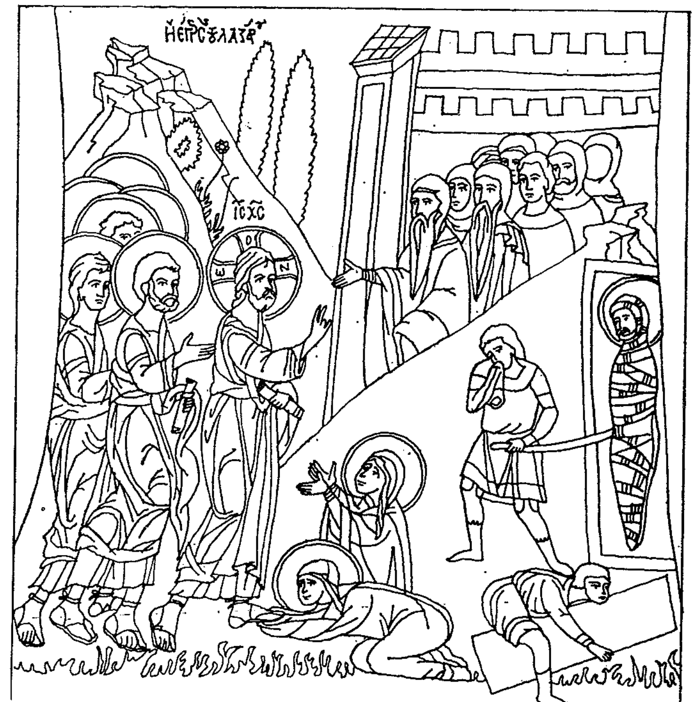


6 У ранохришћанској уметности засновани симболика, наглашено се развија у доба иконоклазма, поставши искључиви начин ликовног изражавања.

7 Разлике у тумачењу основних хришћанских симбола сажето су изнете у: Cabrol-Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, T. XV, 2e p., Paris 1953, col. 1756—1778.



Црт. 3. Студеница, Тајна вечера



Црт. 5. Метеори — Сретење, Васкрсење Лазарево

простора, за представљање унутрашњости храма усвојен је један једини — циборij са часном трпезом или чак само циборij (црт. 2). Овај избор није случајно учињен. Часна трпеза, која истовремено симболизује трпезу за којом је обављена Тајна вечера, Христов гроб и његов будући престо, заједно са цибориjем, симболом тугуријума Светога гроба, представља најсветије место храма и његово садржајно тежиште, асоцирајући истовремено васкрсење и идеју вечног живота.[8] Због оваквог садржаја, циборij са часном трпезом био је довољан да, као бит храма, замени његов опширнији реалистички опис.

Црт. 4. Св. Никита, део композиције Истеривање трговаца из храма



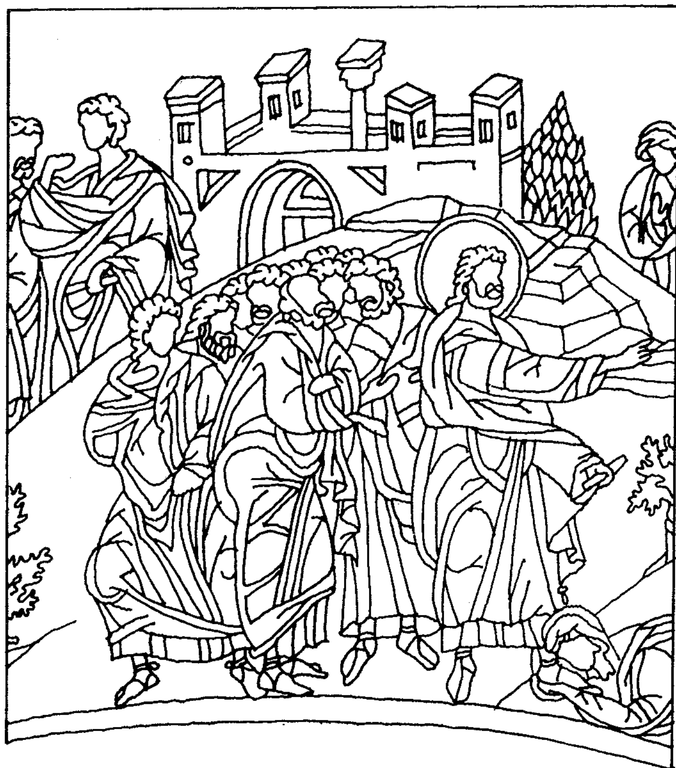
Тежећи ка сублимираном изразу видљивог света, издвајањем суштинских вредности из архитектонског простора, византијска уметност је излучила оне облике који су били довољни да изазову идеју о одређеном простору, а не и његов реалистички еквивалент. Зато је шкртим свођењем на битне архитектонске елементе, сцена одређена само са два-три елемента, некада чак једним елементом ентеријера, који на тај начин није дословно представљен, већ посредно претпостављен. Поступним одбиром лапидарних вредности искристалисали су се у овој уметности одређени иконографски обрасци, често засновани на архитектонским скраћеницама — идеограмима или симболима.

Значење архитектонских скраћеница за ентеријер појачано је нарочито у случајевима сложено компонованог простора, заснованог на двоструком истовременом виђењу представљених облика спољашње и унутрашње архитектуре (црт. 1, 3). Неисцрпном инвенцијом у рекомпоновању облика византијска уметност је у истој композицији елементима ентеријера често додавала и изглед екстеријера, који је одређивао претпостављену спољашњост архитектуре у којој се сцена одвија (црт. 4). У таквим случајевима, ма који облик унутрашњег простора, често један једини, постаје основна одредница правог места збивања радње.[9]

---

8 Н. Красносельцев, *О древнихъ литургическихъ толкованияхъ*, ἱστορία ἐκκλησιαστική, Лѣтопис историско-филологическаго общества при императорскомь новороссийском Университетѣ, IV, Одесса 1894; O. Wulff, *Die altchristliche Kunst*, Berlin 1914, стр. 343; E. B. Smith наводи да Симеон из Солуна (XV век) у свом делу *De sacro Templo* (133 — Migne, P. G., CLV, col. 341) κιβώριον сматра симболом Христовог гроба; L. Hautecoeur (*Mystique et architecture*, Paris 1954, стр. 132) сматра да се мартиријум уклапа у цркву и часна трпеза мистично замењује гробом у толикој мери да се може написати: „Нема култа без гроба“. По Heisenberg-у (*Grabeskirche und Apostelkirche*, I—II, Leipzig 1908, стр. 219) κιβώριον потиче из семитског, а kêbôra из сирског што значи гроб. О симболичном значењу ових облика у нашем средњовековном сликарству вид.: А. Стојаковић, *Покушај одређивања реалних вредности једног сликаног архитектонског типа*, Зборник Архитектонског факултета Универзитета у Београду, св. 3 (Београд 1961) 1—12.

9 Уздржаност у представљању архитектонских облика односи се само на приказивање ентеријера, где су представљена архитектура и људска фигура у функционалној непосредној зависности, а самим тим и у пропорционалном складу, што није увек случај када је реч о представљању екстеријера.

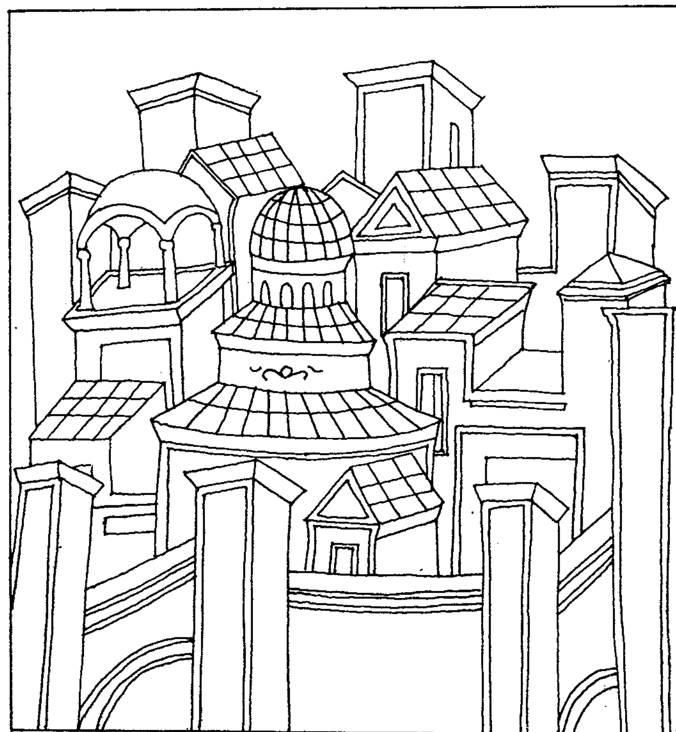


Црт. 6. Дечани, део композиције Васкрсење Лазарево



Црт. 7. Палермо, Палатинска капела, део композиције Улазак Христов у Јерусалим

Црт. 8. Солун, Св. Апостоли, представа Јерусалима из композиције Улазак Христов у Јерусалим



И у описивању архитектонског екстеријера или урбаних целина тежња за есенцијалним изражавањем често је усмеравала византијску уметност ка издвајању значајне суштине, која својим постојањем превазилази дослован смисао представљених облика, чије значење, било да је само преносно или у хришћанском свету првенствено, омогућава да заступају далеко шире вредности. Више усмерена ка идејној него реалној и формалној садржини, ова уметност се најчешће одрицала ближих топографских карактеристика града, обично издвојеног из своје природне средине. Да би се одредило место радње, која се одвија „extra muros" (црт. 5) или оне која се развија истовремено „intra et extra" (као Парабола о мудрим и лудим девицама, на пример), представе градова често су сведене на размере најчистије скраћенице и описане само насликаним бедемима. Даљи степен у проширењу овога типа постигнут је додавањем стуба, који је у античком свету означавао језгро насеља и зачетак његовог стварања (црт. 6). Овакве скраћене представе биле су довољне за одређивање било ког општег типа града, допуњеног некада и с неколико објеката сакралне или профане архитектуре. За представљање одређених градова, као што је Јерусалим, на пример, издвајано је неколико битних облика довољних да изразе његову за хришћанство значајну суштину — то је по правилу, Ротонда Анастасис, која је столећима привлачила вернике и сматрала се средиштем света (црт. 7), а додаван јој је понекада из њене унутрашњости извучен Циборij Христовог гроба, насликан у екстеријеру да би се учинио видљивим.[10] Символика казивања овим се некада затварала, а некада је целини додавано неколико профаних објеката, више као ознака урбане агломерације него као њен опис (црт. 8).

Мада све наведене архитектонске скраћенице поседују заједничка својства, која их чине сажетим одредницама ширих архитектонских појмова, ипак се, према значењу и садржају који носе, међусобно разликују представљајући две скупине: оне са једноставним архитек-

[10] О односу представа Јерусалима и његове реалне архитектуре вид.: М. Ильин, *Изображение Иерусалимского храма на иконе „Вход в Иерусалим" Благовещенского собора*, Виз. временник, т. XVII (Москва 1959); А. Стоякович, *Об изучении архитектурных форм на материале некоторых русских икон*, Византийский временник. т. XVIII, (Москва 1961), 116—123.



Цр͡т. 9. Дечани, део ком͡позиције Смр͡т св. Јована Бо͡гослова

тонским смислом, и оне које уз то поседују и сложено, али веома одређено, хришћанско значење. Прву врсту скраћеница можемо сматрати архитектонским идеограмима, другу архитектонским симболима. Ако постоји видљив и једностран изравни смисао архитектонске скраћенице, може се говорити о идеограму, који поседује једноставно и непреносно значење, што се тумачењем шири на општији појам. Уз оваква својства у архитектонски симбол су, међутим, сажето уткане допунске многоструке вредности, које се преносно схватају са већим или мањим бројем могућих паралела, што зависи од разноврсности значења симбола и познавања његових изражајних моћи, које је посматрач, према степену свога образовања, у стању да изведе.

Ако бисмо ове сажете дефиниције превели на примере, могло би се рећи да је при представљању ентеријера подједнако јасна скраћеница насликани сто као и часна трпеза. Међутим, док се код првог примера идентификација исцрпљује у једноструком значењу, преносно проширеном на целу унутрашњост претпостављеног простора, па је ово архитектонски идеограм, у другом случају сложена и закучаста хришћанска садржина омогућава богате асоцијације, дајући овом архитектонском симболу вишеструко и тајновито значење. Такође насликани бедеми, на пример, без икаквог унутрашњег садржаја, довољни су да као идеограм сажето одреде постојање града у оквиру представљене сцене, али, ако је у њиховим оквирима, макар лапидарно, представљена Ротонда Анастасис, целина прераста у ниво архитектонског симбола, скраћенице по изгледу једноставне, а по садржају богате хришћанским значењем.[11] Даљи степен преношења овога симбола јесте представа кружне грађевине, која се, веома често заступљена у сценама мучења, сахрањивања или васкрсења, посредно поистовећује са ротондом Христовог гроба, симболом највеће, и у хришћанском свету најдрагоценије жртве, па се и само жртвовање неког мученика посредно доводи у везу са овом светињом (црт. 9).

Ако на основу свега реченог изведемо закључак, очигледно је да све архитектонске скраћенице имају општи заједнички садржатељ: архитектонски симболи поседују основна својства идеограма у које су уткане многе додатне вредности, док архитектонски идеограми представљају једноставан облик сажимања лишен сложеног симболичког значења.

---

[11] Облике Ротонде Анастасис у представама Јерусалима погрешно је идентификовао као џамију Омара А. Н. Свирин, *К вопросу об изображении архитектурных форм в произведениях древнерусской живописи, хранящихся в собрании Государственной Третьяковской галереи* — „Государственная Третьяковская галерея. Материалы и исследования“, т. 1, Москва 1956. што је оповргнуто у студији А. Стоякович, *op. cit.*, анализом односа реалне архитектуре Јерусалима и представа овога града у средњовековном сликарству.

Les abréviations architecturales dans la peinture byzantine

Anka Stojaković

Contrairement à l'art de l'Antiquité qui représentait l'espace et les formes architecturales de façon précise et dans un esprit réaliste, l'art byzantin, dans sa tendance vers l'impression de l'irréel, transforme le monde et adapte l'espace et l'architecture peinte à sa nouvelle conception de l'image. Ainsi apparaît, en plus de la recomposition des formes architecturales, qui est la méthode la plus fréquente, leur condensation, simplification et réduction aux valeurs lapidaires, ce qui provoque l'apparition d'abréviations architecturales — idéogrammes et symboles — qui ne décrivent pas l'espace, mais ne font que l'indiquer, le présumer. De cette façon, l'idée essentielle de l'espace remplace sa description réelle, si bien que l'on confie au fidèle le soin de compléter, d'après ses propres capacités d'imagination, l'image de l'ambiance indiquée. L'essence même de l'expression architecturale au moyen d'abréviations réside dans le dogme chrétien tissé de paraboles, métaphores et symboles, si bien que le même procédé de déduction des valeurs essentielles, comprises dans leur sens figuré, est employé aussi dans l'architecture peinte.

La déduction des abréviations architecturales du tissu architectural complexe est conditionnée par la fonction des formes architecturales dans la conception générale de l'image, tout en insistant sur l'idée et non sur la forme. Ceci est particulièrement visible dans la représentation des intérieurs qui, comme dans la scénographie de théâtre, sont uniquement définis par des formes qui jouent un rôle fonctionnel, direct dans la fable. L'importance des abréviations architecturales dans la représentation des intérieurs est renforcée surtout dans les cas d'un espace composé de façon complexe, si bien que l'on voit en même temps les formes de l'architecture extérieure du bâtiment à l'intérieur duquel la scène se déroule. L'abréviation architecturale de l'intérieur, dans ce cas, élimine, en tant que déterminante principale du lieu de l'action, la possibilité d'une fausse interprétation de l'ambiance.

Lors de la représentation d'un événement se passant en plein air, les représentations des villes, réduites à leurs abréviations les plus pures, sont souvent atteintes par une simple image des remparts, auxquels s'ajoute parfois une colonne indiquant le centre de l'agglomération. Le contenu même, enrichi parfois par un édifice d'importance chrétienne et parfois aussi complété par un bâtiment profane en guise de marque distinctive de l'agglomération, termine l'ensemble.

Il est évident que dans les abréviations architecturales, l'idée concise de l'espace a remplacé son équivalent réaliste. Or, en dépit des traits communs qui font des abréviations architecturales des indications concises de notions architecturales plus larges, elles peuvent se diviser, d'après leur origine, leur sens et leur contenu, en idéogrames et en symboles architecturaux. L'idéogramme architectural provient de la contraction de l'incarnation simple et directe de la pensée, si bien que son sens, visible et unilatéral, se reconnaît facilement et s'étend à une notion architecturale plus générale. Le symbole architectural est mystérieux, car il provient d'une abstraction complexe, dans laquelle la notion même et par conséquent sa représentation architecturale est matérialisée à travers une série de parallèles compliquées, si bien que l'interprétation de son sens est difficile et dépend de l'aptitude de l'observateur à le reconnaître. Ces deux abréviations architecturales ont un dénominateur commun — les symboles architecturaux ont en réalité tous les attributs principaux des idéogrammes, auxquels s'ajoutent d'autres particularités chères au christianisme.

Христ Космократор у Леснову

Срђан Ђурић

У јужном травеју лесновске спољне припрате, на зидовима и у своду, илустрован је 148. псалам (сл. 1).[1] Горњи део композиције, у своду, оивичен бордуром и одвојен од другог дела представе псалма, обележен је натписом „Хвалите Господа са неба" (хвалитє г͠да с нєбьсь).

Ради разумљивости рада ваља се подсетити на садржину фреске, коју је подробно и углавном тачно описао још Окуњев.[2] У темену свода су два концентрична круга; у унутрашњем је Христ који седи на херувиму,[3] са зрацима што се од њега радијално шире. Он у левој руци држи свитак, а десном благосиља. Његов округли ореол проширен је са друга два, зракаста, уписана један у другоме.[4] У прстену око Христа је хор од тридесет три анђела у попрсјима, поређаним зракасто и изокефално у два реда. Анђели у првом реду држе скиптре и кугле са монограмом „Х", док у оних других, заклоњених првима, вире само врхови скиптара. На четири стране, у угловима замишљеног квадрата описаног око круга, су елементи и планете. У североисточном углу је *сунце*, као наг крилати младић, што јаше двоногу звер и држи у рукама куглу у којој је уписана глава с круном и са двоструким зракастим нимбом. У југоистичном углу је *вода* у облику шест концентричних кругова. У северозападном је *месец*, као велика лопта, надвишена малим месечевим српом, у којој је уписан у једном делу срп а у другом чучећа мушка фигура. Са те стране из лопте излазе четири кратка зрака. У југозападном углу су две планине, једна испод друге (по Окуњеву *лед* и *магла*). Између *сунца* и *воде* у првом реду западног дела свода су знаци зодијака за април, мај и јул — *Ован, Бик* и *Рак*. *Ован* и *Бик* су приказани само у попрсју и предњим ногама држе штапове (скиптре?) попут бискупског пасторала. *Рак* клештима држи два штапа. У реду испод њих, прва са северне стране, насликана је планета *Јупитер* као до појаса обнажена крилата девојка, у мандорли неправилног облика, која држи у рукама штап (скиптар?) са знаком Јупитера на врху. До ње је знак зодијака за јун, *Близанци*, два нага младића чије су ноге до колена сливене једне у друге. Они су укрс-

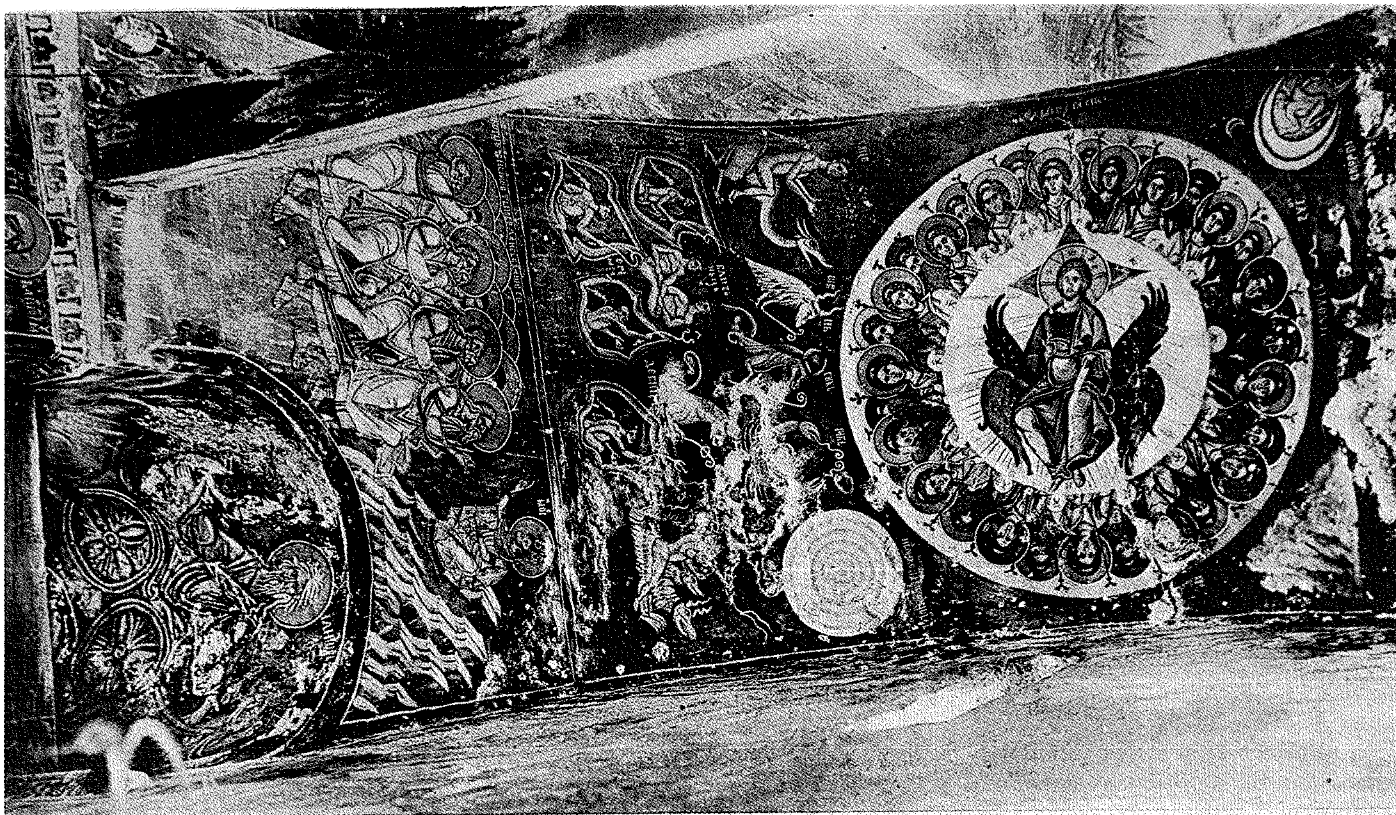
---

[1] Илустрација 148. псалма спада у чешће сликане мотиве у византијској уметности. Cf. С. Радојчић, *Икона „Хвалите Господа" из Црквеног музеја у Скопљу*, Гласник Скопског научног друштва XXI, Одељење друштвених наука 12 (1940), 109—118; J. Ştefănescu, *Iconografia artei bizantine şi a picturii feudale româneşti*, Bucureşti 1973, 168—170.

[2] N. L.Okunev, *Lesnovo*, L'art byzantin chez les Slaves I, II, Paris 1930, 222—263 (о псалму 239—241 и 254—255). Опис композиције псалма 148: 239—240.

[3] *Ibid.*, 239. По Окуњевљевим речима, Христ седи на херувимима, и заиста се у псалмима на више места помиње да Христ седи на херувиму (не: херувимима, како каже Окуњев); нпр., пс. 18, 10; 104, 3. О Христовом престолу у небеским визијама: H. P. L'Orange, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*, Oslo 1953, 124—138. Знатне су тешкоће, иначе, у типолошком раздвајању херувима и серафима. Често исте типове анђела прате различити натписи, већ према образовању или схватању сликара или иконографа.

[4] Окуњев, *op. cit.*, 239, нетачно каже: „Три велика зрака излазе из нимба са три стране".



Сл. 1. Лесново, јужни травеј ексонартекса, псалам 148 (према Окуњеву, Лесново)

тили руке ухвативши се за чланке. Следи знак за август, *Лав*, у попрсју и са штапом (скиптром?) у шапама. До овога је *Сшрелац*, знак за јануар — наги мушкарац који јаше двоглаву и двоножну звер. У левој руци држи лук, а у високо подигнутој десној штап — (скиптар?). У последњем реду су три планете — *Марс, Меркур*, и *Венера*. Прве две су, као и *Јуйишер*, представљене као до паса обнажене девојке, са штаповима (скиптрима?) на чијим су врховима симболи појединих зодијачких знака. Све три планете окружене су мандорлама капљичастог облика. *Венера* је врло слично приказана — само што су јој и бедра обнажена — како седи на ивици мандорле. На супротној страни свода очуван је само први ред знакова зодијака, између земље (планине *леда* и *маіле*) и *месеца*. Прве на јужној страни су *Рибе* (март), постављене вертикално, окренуте на супротне стране. До њих је *Ваіа* (знак октобра), као два попрсја без руку, стопљена једно у друго.

Очувани су ови натписи: изнад великог круга са Христом и анђелима хвалите г̃да с неб̃ьсь; изнад *сунца* с̃нце; изнад *Овна* овнь; *Бика* бикь; *Рака* ϼакь; *воде* и во̃д іаже прѣвише неб̃сь; *Јуйишера* зеѹса; *Близанаца* близьньць; *Лава* лавь; *Сшрелца* стϼельць; *Марса* аϼіса; *Меркура* еϼмиса; *Венере* девица; *Риба* ихѳѵес; *Ваіе* ȥѵгос; *месеца* селини; и само натпис (без остатака представе знака) скоϼпіо(с). По Окуњеву, изнад леденог брега *(леда)* био је натпис χάλαζα.

Други део псалма распрострт је на зидове травеја. Псалам, иначе, није илустрован у складу с дословним редоследом текста, пошто се вода (пс. 148, 4) с ледом (148, 9) и маглом (148, 8) налази уз прве стихове псалма („Хвалите Господа на небесима, хвалите га на висини / Хвалите га, сви анђели његови, хвалите га, све војске његове, / Хвалите га, сунце и мјесече, хвалите га, све звијезде сјајне,“), док се у доњој зони, одвојеној бордуром од горње, налази пети стих псалма „іако ти ϼече бише ти повелѣ и сьздаше се “(Нека хвале име Господње, јер он заповједи и створише се). Разлог такве недоследности у редоследу представљања текста псалма јесте античко порекло централног мотива композиције, Христа Космократора, који је као такав старији од представе читавога псалма. При томе су се елементи — *вода, лед, маіла* — задржали на оним местима на којима се у античкој представи налазе персонификације воде (река) и земље око бога Космократора у средини.

По сачуваним или из извора познатим представама псалма 148. није, свакако, могуће успоставити неку потпунију слику развоја ове композиције, јер између прве и друге зјапи читавих шест столећа. Тај огромни временски размак дели сада изгубљену слику псалма чији је ктитор био равенски епископ Неон, из V века,[5] и минијатуре лондонског псалтира (Lond. add. 19.352).[6] Прва представа, с обзиром на сасвим непознату иконографију, остаје једино историјски занимљива. Минијатуре у лондонском рукопису ограничене су уским маргиналним простором фолије.[7] Псалам је илустрован са три минијатуре, од којих једна (првосвештеник кади испред цркве чији је портал надвишен лунетом с Христовим попрсјем у њој) нема везе са „космолошком“ илустрацијом из Леснова. Друге две минијатуре приказују Христа у мандорли, односно његово попрсје у клипеусу, кога у првом случају славе анђели, а у другом цареви девице и свештеници. Лондонске минијатуре, на начин типичан за псалтире, од стиха до стиха дословце илуструју текст, користећи сасвим сажете схеме, што је и природно маргиналном типу рукописне илустрације. Није при томе сасвим јасно на шта се односи представа



Сл. 2. Срйски минхенски йсалшир, fol. 181r, йсалам 148, 1—6 (йрема Шшриіовском, Die Miniaturen)

Христа кога славе цареви, девице и свештеници. То се односи, вероватно, на 11. и 12. стих псалма („Цареви земаљски и сви народи, кнезови и све судије земаљске, / Момци и дјевојке, старци и дјеца“), при чему је садржина мало слободније тумачена.

Другачији тип илустровања псалтира заступљен је у Ms. Vaticanus graecus 752, где илустрација претходи тексту псалма на пуној ширини странице. Цар Давид и његов пратилац приближавају се здесна олтару у коме служи епископ. Изнад олтара је циборий с балдахином, а на врху његове куполе је крст. Натписи на минијатури објашњавају да је у питању представа псеудо-Атанасијевог коментара на стихове којима започиње псалам, а не представа самог псалма чији се текст протеже испод минијатуре.[8] Псалам 148 је, у овом случају, за разлику од претходног, заступљен само једном минијатуром.

Сложенија је слика истог псалма из Ms. Vaticanus graecus 1927. Истоветно као и пређашња сликана на читавој ширини листа, минијатура претходи тексту псалма. Христ благосиља из исечка неба, са стране су два херувима, испод су сунце и месец као две звезде, и са стране два анђела. Доле, на земљи, представљени су Давид и Соломон (?) у проскинези, а мало даље од њих, лево и десно, две групе људи (народ). Са обе стране, издвојене од људи, насликане су скупине дивљих и питомих животиња — међу којима се препознају вук и лав — у уредном поретку.[9] Оба рукописа припадају XI столећу и блиским радионицама, али су иконографска решења минијатура различита. Оно што је својствено обема представама јесте истоветан тип илустрације (уметнут у читаву исписану ширину листа), као и нара-

[5] A. Weis, *Der römische Schöpfungzyklus des V Jhs im Triclinium Neons zu Ravena*, Tortulae. Studien zu altchristliche und byzantinische Monumente (1966), 300—316.

[6] S. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du moyen âge*, II, Paris 1970.

[7] *Ibid.*, fig. 291—293.

[8] E. T. de Wald, *The Illustration in the Manuscripts of the Septuagint*, Vol. III, Psalms and Odes. Part 2: Vaticanus graecus 752, Princeton: Princeton University Press, London: London University Press, The Hague: Martinus Nijhoff 1941, fol. 443 v., Pl. LI, 39 и бел. 3.

[9] *Ibid.*, Part 1: Vaticanus graecus 1927, fol. 261 v., Pl. LXIII, 42.

тивност, инсистирање на појединостима. Слика из другог рукописа садржи елементе из „космолошке" слике овога псалма — каква ће доцније украшавати куполе и сводове византијских цркава — и сасвим је слична двема минијатурама из поменутог лондонског псалтира.

Једнаким поступком укомпоноване су у текст минијатуре Српског минхенског псалтира, чија је илустрација почетних стихова псалма 148. још ближа иконографији монументалне уметности.[10] (сл. 2). Као и претходне, минијатуре су уметнуте у текст, одвојене бордуром, попут икона. На фолији 181 r (пс. 148, 1—6) приказан је Христ у мандорли, која почива на трону, херувиму и серафиму, окруженој са седам анђела. Христ са анђелима налази се у још једној, већој мандорли издељеној на седам слојева. Горњи слој је вода (вода над небесима — пс. 148, 4), а у доњем су звезде, сунце, месец и светлост.[11] Схема Христа на трону, херувиму и серафиму, у мандорли, са анђелима који га окружују, преузета је из композиција типа Вазнесења (Рабулино јеванђеље, нпр.), док је сасвим необична стратиграфска подела неба [на њих седам, како објашњава С. Дифрен (Dufrenne) што се, иначе, не помињу у псалму].[12] Сунце и месец су у капљичастим мандорлама, као и лесновачке планете. Њихов облик је истоветан са астрономским и астролошким знаком за сунце у византијским текстовима.[13] Доста је чудна, можда и јединствена, како ми се чини, представа светлости, а, с друге стране, веома је блиска, скоро једнака представи сунчеве лопте из Леснова. На једној другој минијатури истог рукописа (пс. 150, 6) приказан је Христ у сегменту неба подељеном на неколико слојева, док су у доњем звезде, сунце и месец, представљени као и у претходној минијатури, само што је овог пута изостала персонификација светлости.[14]

На основу ових примера из минијатурног сликарства, којих има још,[15] може се закључити да иконографија 148. псалма, барем у области минијатура, није подлегала некаквој заједничкој иконографској формули, већ је, од случаја до случаја, прилагођавана простору у који је илустрација смештана (заставица, маргинална илустрација, илустрација укомпонована у текст), или жељи да се посебно прикаже одређени стих. Међу минијатурама, најразвијенију „космичку" слику имају илустрације Српског минхенског псалтира, но и она је знатно скромнија од композиција истога псалма у монументалном сликарству.

Једна група минијатура испред предговора јеванђеља, с представом Христа у слави (Maiestas Domini), доста је блиска илустрацији првих стихова 148. псалма („Хвалите Господа") у монументалној уметности. За једну од ових минијатура — из јеванђелистара из Св. Ђорђа Грчког (San Giorgio dei Greci) у Венецији — некада се мислило да је приказ баш те композиције.[16] Све те сцене, настале у XI, XII и XIII столећу, имају следеће заједничке чиниоце: Христа на престолу или херувиму, хор анђела који га окружује и, у четири угла, јеванђелисте или њихове симболе. С обзиром на садржај текста предговора јеванђеља у којима се налазе минијатуре, овај византијски облик Maiestas Domini објашњен је утицајем литургије.[17] Чињеница је, исто тако, да се представе Христа у слави, у разним композицијама теофанија и визија, јављају и у ранохришћанској монументалној уметности, као украс апсида, сводова и купола црквених грађевина. Таква традиција у монументалном сликарству византијских провинција траје све до XIII века.[18] Стога је сасвим вероватно да су овакви призори теофаније, преносећи посредно античку космолошку иконографију, утицали и на стварање осталих „космолошких" сцена у византијској уметности, као што је то и 148. псалам.

Супротно минијатури, у којој постоје разноврсни типови илустрације 148. псалма, у монументалној уметности је иконографија Христа у слави, која илуструје прве стихове псалма, скоро једнообразна.[19] Заједничке црте свих тих композиција из касновизантијског или поствизантијског раздобља су ове: 1) централно-симетричан простор у коме је слика смештена, било да је у питању кружна или квадратна површина свода, било да то читава купола с тамбуром (ово се односи, наравно, само на почетне стихове псалма, тј. Христа у слави); 2) Христа или Христа с хором анђела увек окружује прстен са дванаест знакова зодијака, сунцем и месецом. У Леснову, где се налази први сачувани пример 148. псалма у монументалном сликарству, одступило се и од једног и од другог, мада у суштини није нарушена основна замисао: прво, површина није централно-симетрична, већ је то правоугаона површина свода; друго, знаци зодијака, разбијени на два дела свода, лево и десно од Христовог круга, заузели су највећи део површине на којој је сликан први део псалма, помешани с персонификацијама планета и елементима. Сам избор облика површине и простора, са своје стране, није неки посебно важан чинилац лесновске композиције; то се не би могло

[10] J. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters*, Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-historische Klasse, Band LII, Wien 1906, Taf. XLI, 95—96, XLII, 97—98. Идентично у копији Минхенског псалтира, Београдском псалтиру. М. Харисијадес, *Беоīрадски йсалшир*, Годишњак града Београда XIX (1972), 233.

[11] Такво објашњење дала је С. Дифрен у: S. Dufrenne — S. Radojčić—R. Stichel—I. Ševčenko (Herausgeben von H. Belting), *Die serbische Psalter*, Textband, Wiesbaden 1978, 244, која сматра да је светлост приказана по 3. стиху „laudate eum sol et luna/laudate eum omnes stellae et *lumen*" (у српском преводу Ђ. Даничића стоји другачије: „хвалите га сунче и мјесече, хвалите га све звијезде *сјајне*")

[12] Оваква дидаскалија постоји, међутим, изнад саме минијатуре.

[13] O. Neugebauer, *On the Solar Symbol in Greek Manuscripts*, Byzantinische Zeitschrift 52 (1959), 22 и даље, тврди да се не зна порекло симбола за сунце у грчким рукописима „◯∇", који се у објављивању рукописа погрешно репродукује као „⊙", знак који је, потекавши из египатских хијероглифа, постао општеприхваћен симбол овог небеског тела.

[14] J. Strzygowski, *op. cit.*, XLV, 105.

[15] S. Dufrenne — S. Radojčić — R. Stichel — I. Ševčenko, *op. cit.*, Taf. XVI, 1—3; XIV, 4; XV, 2.

[16] N. P. Kondakoff, *Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures*, I, Paris 1886, 145, датација поновљена код Окуњева (*op. cit.*, 254) и Радојчића (*op. cit.*, 110).

[17] G. Galavaris, *The Illustration of the Prefaces in Byzantine Gospels*, Wien 1979, 74—93; R. Nelson, *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book*, New York 1980, 55—73. У прегледу ових сцена, и Галаварис и Нелзон су изоставили јеванђеље из Св. Ђорђа Грчког, по А. Ксингопулосу из XIII века [А. Ξυγγοπούλου, Τὸ ἱστορημένον εὐαγγέλιον τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου Βενετίας, Θησαυρίσματα 1, Βενέτια (1962), πίν. Β, 1.]

[18] T. Velmans, *La koine grecgue et les regions peripheriques orientales du monde byzantin*, XVI Internationaler Byzantinistenkongress, Akten, I/2, Wien 1981.

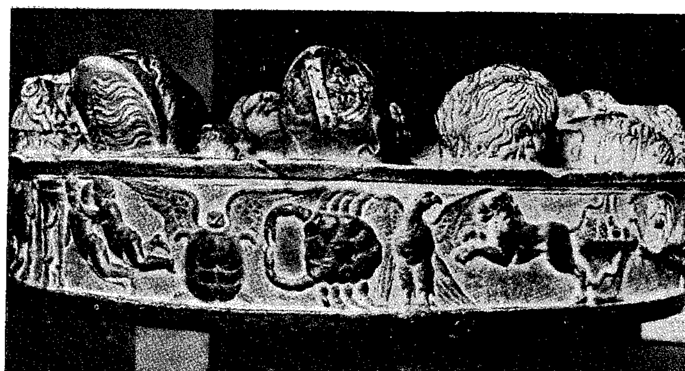
[19] Један, свакако мањкав, списак могао би изгледати и овако: 1) Ивирон (A. N. Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne, grecque et latine*, Paris 1845, 234 и даље); 2) Лавра (G. Millet, *Monuments de l'Athos*, Paris 1927, phot. 24); Дохијар (P. Huber, *Athos. Leben, Glaube, Kunst*, Zurich 1969, Abb. 180). 4) Кутлумуш (P. Huber, *op. cit.*, 183—185); 4) Св. Теодор у Кампосу, Мани (D. F. Rogan, *Mani, History and Monuments*, Athens 1973); свих пет споменика по: Th. Raff, *Die Ikonographie der mittelalterlichen Windpersonifikationen*, Separatum aus: Aachener Kunstblätter, Band 48, 1978-9, бел. 330; 6) црква Успења у Кардамилију, Мани (D. F. Rogan *op. cit.*, 130 — по Th. Raff-у); 7) црква манастира Декулу код Итилона, Мани (Th. Raff, *op. cit.*, Abb. 56); 8) Св. Софија у Гурници код Кардамилија, Мани (D. F. Rogan, *op. cit.*, 105, 129, 138 — по Th. Raff-u); 9) Хрељина кула у Рили (Л. Прашковъ, *Хрельовата кула*, София 1973, 64—79); 10) Кучевиште (В. Ј. Ђурић, *Визанūијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 56, бел. 58); 11) Мегали Панагија у Атини (фреске више не постоје), о архитектури и историји цркве: Ἰ. Τράβλος, Πολεοδομικὴ Ἐξέλιξις τῶν Ἀθηνῶν, Ἀθῆναι 1960, и D. De Bernardi Ferrero, *L'edificio nell'interno della cosidetta Biblioteca di Adriano ad Atene*, Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina 22 (1975) 171—188 (на страни 187—188 Де Ферερο наводи погрешно да је у куполи била представа св. Тројице); фотографије уз сумаран опис објављене су у: N. Westlake, *On Some Ancient Paintings in Church of Athens*, Archaeologia LI, I (1888), tav. VIII—IX; 12) Cetaţuia (J. Ştefănescu *La peinture religieuse en Valachie et en Transilvanie*, texte, Paris 1932, 184); 13) Hlincea (*ibid.*, pl. XCI); 14) Hurezi (*ibid.*); 15) Арбанаси (Л. Прашковъ, *Църквата Рождество Христово въ Арбанаси*, София 1979, phot. 120); 16) Гробљанска црква у Смедереву [Саопштења Републичког завода за заштиту Споменика IX (1970), 176].

речи и за астролошко обогаћивање садржаја, што је, можда, најважнија њена одлика.

У појединостима оригинална — персонификације планета и неки знакови зодијака — лесновска композиција садржи исте елементе као и доцније монументалне представе, које у основи имају хеленистичку космолошку слику.[20] То је слика Бога као владара космоса — Космократора — окруженог космичким елементима, планетама, зодијаком. Ипак, античким прототиповима су још ближе доцније представе псалма у монументалном сликарству, у којима је Христ окружен зодијачким прстеном. Колико је слика Христа Космократора блиска античком божанству — Космократору, јасно је из примера хеленистичког новца на коме је Зевс приказан „као у стоичком оријенталном пантеизму, универзални бог, интелигенција која продире и преображава све делове великог Свега. Овај космички симболизам допуњен је неки пут додавањем планета".[21] Кимонове (Cumont) речи односе се на слику Зевса на престолу с персонификацијама земље, океана, сунца и месеца у четири угла око њега, које су све обухваћене прстеном са дванаест знакова зодијака.

У лесновском „Хвалите Господа" у четири угла око Христа стоје такође сунце, месец и вода, док две планине — леда и магле (пс. 148, 8 и 9) — представљају симбол земље. Док су сунце и месец приказани у комбинацији апстрактних симбола и персонифкација,[22] земља и вода су представљени симболима. Две планине које представљају земљу заиста јесу лед и магла (како је приметио још Окуњев), што је потврђивао и натпис над ледом „χάλαζα", али су истовремено и симболи земље као елемента. Да је земља још у рановизантијској иконографији приказивана као апстрактан симбол — планина — зна се и из „Шестоднева" Козме Индикоплова.[23] Мешајући доследно језик персонификација и симбола, лесновски сликар је на истој композицији, али у доњој зони, земљу означио персонификацијом.[24]







Сл. 3. Олтар из Габија (према Enciclopedia Universale dell'arte, *Astronomia e astrologia)*

Попрсја анђела које радијално окружују Христа такође су чинилац преузет из античких космолошких композиција.[25] На олтару из Габија (Gabies) исти радијални поредак биста богова, нагих прса, представља слику која алудира и на време, као и дванаест знакова зодијака уклесаних на ободу плоче (сл. 3). Дубоки трагови ових паганских симбола космоса и времена огледају се и у традицији представа Христа Космократора окруженог нагим фигурама чија идентификација није сасма извесна, а које се неки пут тумаче и као паганска божанства.[26]

Као један од узора за Христа са зодијаком могла је послужити астролошка слика света, као што је она из једног зборника библијских, медицинских, ботаничких, граматичких и астролошких текстова из XIV—XV века (Parisinus graecus 36, fol. 218); K. Wessel, *Die Kultur von Byzanz*, Akademische Verlagsgesellschaft ATHENAION, Frankfurt am Main 1970, 394—395, Abb. 230. Ту су знаци зодијака у прстену око симболично приказане земље. Из круга у коме је земља, према зодијачком прстену управљени су радијални зраци као троуглови из којих ветрови дувају у трубе према појединим зодијацима. И сама ружа ветрова представља космолошку слику која се користила и у Византији (Ружа ветрова која окружује Христову главу у медаљону са свитка exultet 1. Архива катедрале у Барију: G. Cavallo, *Rotoli di exultet dell'Italia Meridionale*, Bari 1973, 54, tav. 7). О ветровима уопште: Th. Raff, *op. cit.*, passim.

[20] На овом месту није могуће навести читаву, врло разноврсну и богату литературу која се бави питањем космолошких представа у уметности и њиховим различитим аспектима, како у античкој тако и у средњовековној епоси. Капитално дело из те области јесте наведено дело H. P. L'Orangea, где је и сва важнија литература до 1953. За каснију литературу видети појединачне чланке у Enciclopedia Universale dell'Arte, Venezia—Roma 1958 (*Astronomia e Astrologia, Cosmografia*); Enciclopedia dell'Arte Antica (ed. R. Biancchi-Bandinelli), Roma 1965 (*Zodiaco*); Pauly-Wisowa, Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, zweiter Reiche, XIX Halbband (*Zodiacus*); Lexicon zur christlichen Ikonographie (ed. E. Kirschbaum), Rom — Freiburg — Basel — Wien 1970 (*Weltbild*; *Tierkreis*), итд.

Још је J. Балтрушаитис приметио непосредан утицај античке космолошке слике на средњовековну (J. Baltrušaitis, *Le monde céleste dans l'art du X^e au XIII^e siècle*, Gazette des Beaux Arts, oct. 1938, 137—148). У студији која даље разрађује ову идеју (*ibid*,. феб. 1939, 74), он греши помињући Лесново (као „Leskovo" — можда и штампарска грешка), где су наводно анђели савијени укруг „око Илијиног вазнесења". Но, на истој страници доноси и драгоцен, тачан закључак да је овај радијални поредак анђела („точак анђела", како га назива) „директан наследник симболичних фигура планета" (или богова, као на олтару из Габија).

[21] F. Cumont, *Zodiacus*, Daremberg-Saglio, V, 1057, fig. 7597.

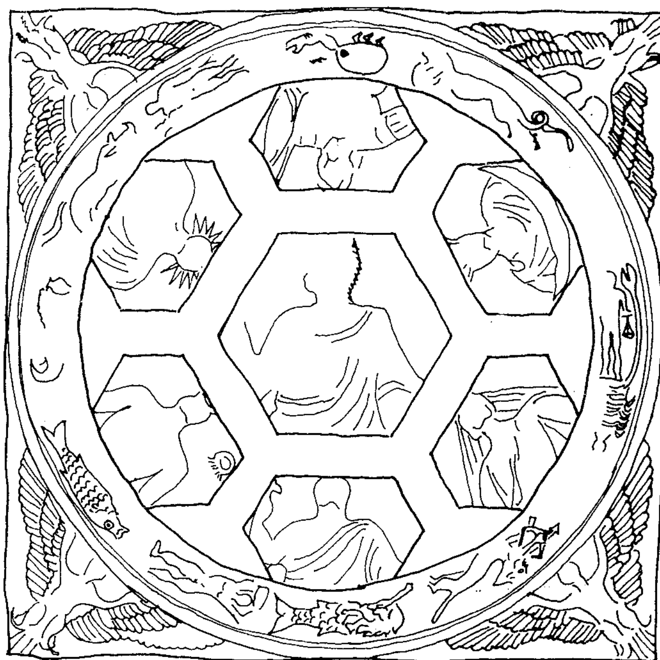
[22] И то је метод који се користио у неким старијим представама у византијској уметности (O. Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, Berlin 1914, Abb. 471. *Физиолог* из Смирне показује сунце као познату античку персонификацију, *Хелиоса*, унутар сунчеве лопте, као небеског тела).

[23] D. V. Ainalov, *Hellenistic Origins of Byzantine Art*, New Brunswick — New Jersey 1961, fig. 18.

[24] С. Радојчић, *op. cit.*, 112, бел. 7, сл. 3.

[25] Вид. бел. 20.

[26] Једна таква позната композиција налази се у крстионици Св. Марка у Венецији (R. Tozzi, *I mosaici del battistero di San Marco a Venezia e l'arte bizantina*, Bollettino d'arte, anno XXVI, fasc. IX, ser. III, marzo 1933, 418—432). D. Panayotova, *Le Christ Verbe, Sagesse*



Сл. 4. Палмира, Белово светилиште, свод северног таламоса, Бел космократор

Радијални поредак богова и прстен зодијака окружују палмирског Бела у његовом храму, што је протумачено као слика космоса, Беловог боравишта (сл. 4). [27] У лесновској сцени се у кругу око Христа налазе тридесет три анђела у попрсјима. Пошто је група јединствена, није се помишљало на одвајање анђеоских хорова (девет, по Дионисију Ареопагиту), као што је случај у многим другим композицијама Христа у слави.[28] Врло сличну идеју показује минијатура Данилове визије у рукопису бр. 7 из Архива катедрале у Херони (Gerona) у Шпанији, где четрдесет три попрсја анђела, у два реда, окружују Христа, а у кругу који обухвата и Христа и први прстен анђела смештен је други низ радијално поређаних стојећих фигура тридесет пет анђела, са главама окренутим ка центру слике.[29] Прстен анђела окружује Христа у слави у горњој цркви у Асизију (фреска из XIII века),[30] као што је то случај и на бројним романичким и готичким порталима, а тај мотив је био доцније доста популаран у ренесансном и барокном сликарству Западне Европе. На основу свега произлази да број анђела у хору око Христа није тачно или посебно одређиван. Они пак у различитим видовима — у многим композицијама *Христа у слави, Христа Пантократора*, у разним теофанијским визијама, илустрацијама псалама — чине locus communis тих представа. У свим поменутим случајевима није, наравно, могуће установити да су овакве схеме проистекле непосредно из представа античког космолошког поретка богова, као на олтару из Габија. С друге стране, лесновски грчко-римски, антички и пагански карактер теме потврђен је персонификацијама планета и елементима, а посебно знацима зодијака.

Зодијак је био свакако најраспрострањенији астрономски и астролошки симбол антике. Од знака који су у почетку бележили и разумевали само посвећени, он је у касноантичком периоду прешао пут до најраширенијег лаичког симбола свемира.[31] У последњем раздобљу антике практично није постојало божанство чији лик није приказиван обухваћен прстеном зодијака, чиме је наговештавано његово космичко значење (сл. 5 и 6). Знатно је ређи случај био да су знаци зодијака продрли у загробне представе, уоквирујући као медаљон или клипеус портрете покојника и тиме им одређујући вечно боравиште на небу, међу звездама.[32] Мада је и данас сачуван велики број античких представа зодијака на рељефима, у керамици и скулптури,[33] тек средњовековне минијатуре нам омогућују да реконструишемо, и то само у извесној мери, велико богатство некадашње иконографије зодијака у овом домену античке уметности.[34]

Развој иконографије зодијачких знакова од касноантичких до оних из периода ренесансе најмање је проучен феномен знакова зодијака. Астрономија и астролошка иконографија у средњовековној уметности Запада веома су темељно проучене захваљујући истраживањима и студијама Института Варбург (Warburg), а касније институтима Курто (Courtauld) и Варбург, од којих је први основан управо ради изучавања астролошких тема у уметности. С друге стране, византијска астрологија је остала скоро непозната, посебно илустрације астрономских и астролошких рукописа, који поседују драгоцен материјал за познавање ових области уопште.[35] У њима се, свакако, може открити начин преношења или трансформације иконографије античких знакова зодијака. Недовољно проучавање византијског материјала можда је условљено чињеницом што западни историчари астрологије, који се једини и баве овом темом, у византијској астрологији виде декаденцију античких знања из ове области, падајући у исту заблуду, као некада Гибон (Gibbon), тиме што сматрају да Византија значи пропаст римског царског уређења.[36]

С обзиром на такво стање у науци, и на недовољно познат материјал који илуструје астролошке текстове у Византији, тешко је ближе одредити порекло лесновских знака зодијака, персонификација и симбола планета и елемената, иначе сасвим необично и духовито представљених.[37] Ипак, за неколике персонификације и сим-

---

et Lumière sur les fresques de le tour de Chrelju au monastère de Rila, Actes du XIV congrès international des études byzantines, III, Bucureşti 1976, 409, покушавајући да да компликовану теолошку интерпретацију оваквих анђела у Рељиној кули замршује проблем и позива се чак на рад M-Th. d'Alverny (Cahiers archéologiques IX 271 и даље), која много обазривије и документованије говори о појави ових анђела. У јеврејској средини анђели су имали јасно астролошко порекло: *ibid.*, 282, бел. 9. Решење је дао још J. Балтрушаитис (Gazette des Beaux-Arts, fev. 1939, 74).

27 H. Seyrig, Syria 14 (1933), 258—260, fig. 5.

28 Вид. бел. 19.

29 Th. Raff. *op. cit.*, Abb. 73.

30 G. Matthiae, *Pittura romana del medioevo*, vol. II, Roma 1966. fig. 179.

31 F. Cumont, *Zodiacus*, Daremberg-Saglio, V, 1046—1062; H. G. Gundel, *Zodiaco*, Enciclopedia dell'Arte Antica, Roma 1966, VII, 1274-1286; H. G. Gundel — H. Boker, *Zodiacos*, Pauly-Wissowa, zweite Reiche, XIX Halbband, 462—709.

32 F. Cumont, *Recherches sur le sumbolisme funéraire des romains*, Paris 1966², таб. XLVII 2, 3; G. Haufmann, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*, Dumbarton Oaks Studies II, Cambridge, Mass. 1951, fig. 2, 37, 67.

33 О најновијим откривеним представама зодијака види: H. G. Gundel, *Imagines Zodiaci*, Zu neuen Funden und Forschungen, Hommages à M. J. Vermaseren, I, Leiden 1978, 453 и даље. Претходни каталог свих античких и делимично средњовековних представа зодијака у: H. G. Gundel — H. Boker, *op. cit.*, 462—709.

34 Основне су студије: F. Saxl, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrirter Handschriften des lateinischen Mittelalters*, vol. I, *Handschriften in römischen Bibliotheken*, *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil-hist. Kl.*, Abhandl. 6, 7 (1915); vol. II, *Die Handschriften der Nationalbibliothek in Wien*, *ibid.*, Abhandl. 2 (1925—1926, публ. 1927); vol. III, *Catalogue of Astrological and Mythological Illuminated Manuscripts of the Middle Ages*: *Manuscripts Preserved in English Libraires* (ed. H. Bober), London 1953. Такође видети многобројне студије о појединим рукописима и проблемима у Journal of Courtauld and Warburg Institutes. О Ебију Варбургу у: E. Gombrich, *Aby Warburg. An Intelectual Biography*, London 1970, где је детаљно проучена читава предисторија ове значајне и изузетне установе.

35 Постоје нека мишљења да у Византији нема велик број минијатура астрономског или астролошког карактера, што није тачно. Савремена издања византијских астрономских текстова најбоље илуструју речи O. Neugebauer-а (*Le scienze esatte nell'antichità*, Milano 1974, 74): „Модерна издања су направила пустош са скраћеницама, симболима, цртежима, итд., у оригиналним рукописима. Практично би требало изнова започети, ако би се покушало са изучавањем развоја симбола, као што су *знаци зодијака или симболи планета*".

36 Тако F. Boll — C. Bezold— W. Gundel у јединој, колико ми је познато, историји астрологије (*Storia dell'astrologia*, ed. Laterza, Universale Laterza 545, Bari 1979), посвећују византијској астрологији једну страницу (45—46).

37 Такву оцену дао је још Окуњев, *op. cit.*, 240.



Сл. 5. Хадријанов бронзани новац из Никеје, Зевс космократор (према Кимону, Zodiacus)



Сл. 6. Бронзани новац Антонина Пија из Александрије. Зевс космократор (према Кимону)

боле могу се пронаћи аналогије и паралеле. Тако, чудна фигура у месечевој лопти може да има порекло у персонификацији светлости која се одваја од таме у циклусу *Генезе*.[38] Библијски циклуси у црквама средње Италије X—XII века садрже велики број сцена с персонификацијама светлости врло сличним лесновском месецу. Ова иконографија у Италији зависила је у највећој мери од тзв. „biblie atlantiche romane" које су дале и садржај и избор сцена, као и њихов распоред.[39] Посебно је питање да ли је библијски циклус у овим библијама имао везе с византијском иконографијом сцена *Генезе*, с обзиром на велики број истих сцена у византијској уметности, посебно у рукописима (осмокњижјима). Изглед месечевих пега је већ у давна времена послужио античким народима за легенде по којима је на самом месецу заробљен неки ковач, неки јунак или ловац, па је, сходно томе, и приказиван као лопта у којој је човек у живом покрету, раширених руку и ногу.[40] Један византијски астрономски рукопис, дело ученог солунског писца Димитрија Триклинија, с почетка XIV столећа, доноси и цртеж површине пуног месеца, који прати текст да се на месецу види сенка „у облику мушкарца".[41] У дечанској сцени Васкрсења приказани су и сунце и месец као лопте, у којима су попрсја ликова с крунама на главама.[42] Као лопте са попрсјима или главама сликају се сунце и месец у композицији Распећа, али углавном са потпуно овлаш назначеним људским ликом. Фигура која клечи у лесновском месецу је нага и крилата, као што су, рецимо, они ликови који радијално окружују Христа у крстионици Св. Марка у Венецији.[43] Месец као лопта са уписаним попрсјем крилате фигуре са нимбом сликан је тек коју деценију раније у *Страшном суду* у Богородици Љевишкој у Призрену.[44] То је, дакле, био један од начина приказивања небеских тела у Византији.

Један од најзанимљивијих јесте и лик Сунца, који, како је већ примећено, отеловљује словенског Дабога.[45] То је наг младић који јаше аждају и држи сунчеву лопту у руци. Сунце, или Дабог, персонификовано је на начин који су у то време познавали и користили византијски сликари приликом представљања мора или земље, ослањајући се још на антички језик персонификација. Хипокампи на којима јаше море претварају се у аждаје, као што је то у *Страшном суду* у Богородици Љевишкој у Призрену из 1310—1313.[46] или у Грачаници из око 1320.[47]

---

38 Matthiae, *op. cit.*, fig. 42, 85, 97, 179.

39 *Ibid.*, 242. Овде Matthiae говори о цркви у Асизију, али то важи и за све друге примере.

40 N. Janković, *Astronomske minijature*, Naučna knjiga, Popularna naučna knjiga, Prirodne nauke 1, Beograd 1961, 157—163, сл. 105 и 106.

41 A. Wasserstein, *An Unpublished Treatise by Demetrius Triclinius on Lunar Theory*, Jahrbuch der Österreichischen byzantinischen Gesellschaft 16 (1967), 153—174. Коментар једног дела расправе и цртеже објавио је и С. Кисас, *Солунска уметничка породица Астрапа*, Зограф 5 (1974), сл. а и б на стр. 35. Овај цртеж је део учене астрономске расправе и не треба га поистовећивати с наивним веровањима о боравлјењу некаквог човека на Месецу, али је занимљив као податак из историје астрономије и науке у Византији с почетка XIV века, из времена сасвим блиског лесновским фрескама.

42 J. Радовановић, *Иконографске забелешке из Дечана*, Зограф 9, (1978), 22—25. По схватању хришћанске цркве (Топографија Козме Индикоплова) анђели носе по своду сунце и месец (J. Радовановић, *op. cit.*, 24), но ово је interpretatio cristiana паганског Sol Invictus-a, са сунчевим диском у руци, представа која се преносила и у византијским рукописима Козме Индикоплова. Дечанско Васкрсење са антропоморфизованом сунчевом и месечевом лоптом занимљиво је и стога што иста таква попрсја, само без круна, у сцени Васкрсења, постоје на exultet свитку 1. из Архива катедрале у Барију (G. Cavallo, *Rotoli di exultet dell'Italia meridionale*, Bari 1973, tav. 6). Изгледа, пак, да је иконографија Васкрсења у exultet свицима умногоме независна од нешто старијих и сувремених византијских представа; присуство сунца и месеца је изузетно у односу на друге композиције exultet свитака, па можда стога и није неверовататан некакав византијски узор: *Art dans l'Italie méridionale*. Aggiornamento dell'opera di Emile Bertaux sotto la direzione di Adriano Prandi, tome quatrième, Ecole française de Rome — Università di Bari, Rome 1978, 458 (235—236), бел. 232; в. *ibid.*, tome troisième, tableaux synoptiques, за упоређење са осталим exultet свицима.

43 Вид. бел. 26.

44 Г. Бабић — Д. Панић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, цртеж на стр. 138. Овде би опет требало поменути истоветне фигуре са exultet свитака које представљају „les anges déchus" у композицијама тријумфа светлости: S. G. Tsuji, *Analyse iconographique de quelques miniatures des rouleaux d'exultet dans leurs rapports avec le texte*, Studia artium orientalis et occidentalis I (1982), 22, fig. 9. Није немогуће да је и овај елемент иконографије јужноиталијанских exultet свитака доспео из византијске уметности.

45 N. Janković, *Astronomske minijature*, 169. По народном веровању, Дабог носи сунце по небу испред себе на коњу [id., *Астрономија у предањима, обичајима и умотворинама Срба*, САН, Одељење друштвених наука, Српски етнографски зборник LXIII, Живот и обичаји народни, књ. 28, (1951) 77], као и други свеци, „божји угодници" (*ibid.*, 78). Сунце такође носи и Божић на коњу (*ibid.*, 82—83).

46 Г. Бабић — Д. Панић, *loc. cit.*

47 D. Milošević, *Das Jüngste Gericht*, Recklinghausen 1963, 54, сл. на стр. 67.

При том је лопта која означава само небеско тело иста као у многим другим сликама сунца (на *Расйећима*, *Сшрашним судовима*, сценама *Генезе*, итд.), са уписаном главом с круном и нимбом.

Оригинална је и представа Ваге: два попрсја, накалемљена грудима једно на друго, без руку. Изнад њих је горња линија сложеног графичког знака за вагу, који изгледа овако: ♎. По томе се чини као да је само доња линија антропоморфизована додавањем људских глава на крајевима. Иначе је на каснијим представама Ваге у псалму 148. још коришћена античка иконографија — мушка фигура с вагом у рукама, или само вага. Постоји, додуше, сасвим мала могућност да је и графички симбол Ваге коришћен уместо антропоморфног знака или самих теразија још у античкој или раној средњовековној епохи.[48]

Остали знакови су, уопште узевши, познати из многих ранијих или каснијих композиција са зодијаком.[49] Посебне су иконографије планета. Наге и крилате, по чему су једнаке с другим фигурама небеских сила. Њихов омотач капљичастог облика, међутим, недвосмислено потврђује да је реч о кретању небеским пространством, као што симболично показује присуство апостола на небу у сцени *Усйења Боіородичиної*, приликом узноса Богородичине душе на небо.[50]

У лесновском 148. псалму исказан је двојак однос према античкој космичкој иконографији и астролошкој традицији, а у исти мах, и према оновременој астролошкој пракси. Приликом представљања Христа Космократора, као у античком Пантеону, призване су све земаљске и небеске силе и божанства, елементи и планете. С друге стране, успостављен је врло слободан однос: недоследности у редоследу знакова и планета, непрецизност у њиховом приказивању, сасвим схематизовани, па и погрешни симболи које поједине планете држе у рукама. Занимљиво је да су називи планета и знакова мешани на српском и грчком језику. На источној страни свода су сви знаци зодијака натписани грчким именима, као и сунце и вода, док су три планете обележене србизованим грчким називима (ароіса уместо: ЯРИС), док се само Венера назива српским Девица. На западној страни, пак, сви натписи су грчки. Један видљив шав који иде отприлике средином свода раздваја очито руке двојице сликара. То се уочава не само због различитог језика натписа него и због различите типологије анђела, другачије боје позадине и односа боја уопште.[51] Сликар (или исписивач) који је писао српске натписе није, очито, знао друге називе за планете Јупитер, Марс и Меркур. То потиче отуд што у српском народу, у народној традицији, нису биле познате друге планете осим Венере.[52] Она једина и носи српско име, Девица. Тај назив за Венеру није, изгледа, био познат у народу, који ју је називао: Даница, Преходница, Вечерњача, Зорњача, Сјајница, итд.[53] Могуће је, ипак, да је назив Девица употребљен и забуном, помешан са именом за зодијачки знак, но, вероватније је да је тај назив био коришћен само у извесним рукописима, тако да се никад није ни укоренио у народу.

Учени астрономски списи, у нас скоро потпуно непроучени, били су, поред ранијих представа псалма 148, основни извор иконографије Христа Космократора и његове космичке пратње.[54] Међутим, и српска народна веровања и традиција обогатили су слику. Христ као Космократор представља спој разнородних елемената „космичке" слике; паганске античке, астрономске, народне. Некада строг и педантан астрономски модел античког космоса преображао се у средњовековни и хришћански, но не удаљујући се никада од свога античкога језгра. Једина стварна промена је у владару-Космократору. Уместо паганских богова антике, у врху се нашао Исус Христос.

---

[48] Симбол *Ваіе*, уместо човека који носи теразије, или самих теразија, налази се на небу по коме се возе кочије *Хелиоса* на саркофагу Ендимиона у Галерији Doria Pamphili у Риму. K. Roberts, *Antiken Sarkophag Reliefs III*, Berlin 1897, 93, Nr. 77, Taf. XX, примећује да су знаци зодијака на небеском своду каснији додатак (на цртежу су означени и други, касније рестаурисани делови). Очувани део првобитног свода није дозвољавао закључак да су ту били и зодијаци. Могуће је, међутим, да је реконструкција извршена по некаквим поузданијим подацима о ранијем стању саркофага (цртежи, описи, и сл.). Знаци зодијака, и поред тога што нису аутентични, ушли су у каталог W. Gundel-a (*Zodiacos,* Pauly—Wisowa, Zweite Reiche, neunzehnte Halbband, 640, Nr. 84d) уз напомену о непоузданости њихове веродостојности.

[49] Рукописи Топографије Козме Индикоплова, географски списи, астрономски и астролошки списи итд. У нашим рукописима знаци зодијака су ретки, и сви припадају најраније XVII в. Cf: В. Моле, *Минијашуре једноі срйскоі рукойиса из* 1649 *са Шесшодневом буї. еїзарха Јоана и Тойоірафијом Козме Индикойлова*, Споменик САН, XLIV, 1922; М. Харисијадис, *Псалшир R.* 29 *са илусшрованим месецословом Пашријаршијске библиошеке у Беоірагу*, Зборник за ликовне уметности 1 (1965), 175—195; ead., *Асшрономски, асшролошки и друіи йодаци и њихове илусшрације . . .*, Стара српска књижевност, Зборник историје књижевности, Одељење језика и књижевности, књ. 10, 1978, 283—296.

[50] Многобројни су овакви примери, нарочито у сликарству првих деценија XIV столећа: Жича, Краљева Црква, Старо Нагоричино, Грачаница итд.

---

[51] На ово ми је скренула пажњу колегиница Смиљка Габелић на чему јој захваљујем. По њеном мишљењу, на источној страни свода није оригинално сликарство из 1349. већ познији „ретуш" XV—XVI века, који је, како она сматра, видљив и на другим местима у припрати. Не упуштајући се у стилске аспекте проблема, већ и сами маштовити знаци зодијака и персонификације, произашли из уметности зреле ренесансе Палеолога, наводе на закључак да је реч о првобитном сликарству. За случај да је ипак у питању познији „ретуш", многе оцене из овог рада требало би ревидирати. У сваком случају, треба прво сачекати објављивање студије С. Габелић о Леснову.

[52] Н. Јанковић, *Асшрономија у йредањима, обичајима и умошворинама Срба*, 117.

[53] *Ibid.*, 119.,

[54] Вид. бел. 44. Уп.: S. Novaković, *Odlomci srednjovekovne kosmografije i geografije*, Starine XVI (1884), 41—56, и Р. Грујић, *Космолошки йроблеми йо нашим сшарим рукойисима*, Годишњак Скопског филозофског факултета I (Скопље 1930), 177—204.

Le Christ Cosmocrator à Lesnovo

Srdjan Djurić

Au faîte de la voûte surmontant la travée sud de l'exonarthex de Lesnovo est représenté le Christ sur un chérubin entouré d'anges représentés en bustes. A gauche et à droite du Christ sont le soleil et la lune. Le soleil est représenté comme un jeune homme nu et ailé sur un monstre bipède qui tient une boule dans sa main — ce qui correspond complètement à la conception paléoslave du dieu Dabog — et la lune aussi comme un jeune homme nu à l'intérieur de l'astre. Sur les deux côtés qui s'affrontent sont représentés les éléments — l'eau, la glace, le brouillard dans des cercles concentriques et, d'autre part, deux montagnes. A droite du Christ se trouvent les signes du zodiaque: le bélier, le taureau, le cancer, le lion et le sagittaire, et les planètes: Jupiter, Mercure, Mars et Vénus. A gauche sont encore: les poissons, les gémaux et le scorpion. La composition, séparée des autres parties du psaume par une bordure, est intitulée „Louez le Seigneur dans les cieux" (ps. 148, 1) et présente le motif essentiel du psaume.

Les plus anciennes illustrations conservées de ce psaume, ou plutot de son début, se trouvent dans des psautiers du XI^{e} siècle: Lond. add. 19.352, Vat. gr. 752 et Vat gr. 1927. Le Christ y est représenté dans une mandorle entouré de sa cohorte d'anges, avec le soleil au fond. Dans les illustrations plus récentes du psaume, telle que celle du psautier serbe de Munich, le Christ est entouré d'un cercle d'anges et au fond se trouvent: le soleil, la lune et la lumière en forme de bustes humains. Dans la peinture monumentale l'iconographie du Christ et de son escorte divine est plus uniforme qu'en miniature. Il s'agit, avant tout, presque toujours d'un espace à symétrie centrale, soit qu'il s'agisse de la surface de la voûte encerclée par un rond ou un carré, soit que cet espace comprenne toute la coupole y compris le tambour, ou seulement sa calotte. Le Christ, ou bien le Christ avec sa cohorte d'anges, est régulièrement entouré du cercle du zodiaque avec ses douze signes.

La première représentation du psaume 148, conservée dans la peinture monumentale à Lesnovo, présente les signes du zodiaque de façon beaucoup plus hardie et plus en détail, que les représentations ultérieures, elle est aussi seule à présenter les planètes. En réalité, tous les éléments de cette scène existent aussi dans l'iconographie antique, telle par exemple la monnaie d'Hadrien émise à Nicée, où Zeus est représenté sur un trône avec, de ses quatre côtés, le soleil, la lune et les personnifications de la terre et de la mer, et où il est entouré d'un cercle avec les signes du zodiaque. Les bustes, d'anges qui entourent le Christ reflètent les images cosmogoniques antiques, où les bustes de dieux sont répartis en cercle, par exemple sur l'autel de Gabiès, et les dieux en pied sont répartis de la même façon, par exemple autour de Bêl à Palmyre.

Les signes du zodiaque de Lesnovo sont uniques parmi ceux de la peinture byzantine connus. La publication incomplète des manuscrits astrologiques a diminué la possibilité d'une définition certaine de leur origine, mais leur caractère médiéval, et jusqu'à un certain point slave, est évident. La personnification du soleil et la „personnification partielle" de la lune sont uniques. Le soleil est représenté tout à fait comme le dieu Dabog de la légende slave. La personnification de la lune est composée de celle du Jugement Dernier de la Vierge de Ljeviša, où se trouve un buste ailé dans une boule, et de son aspect „mythologique" réel, avec à l'intérieur une silhouette humaine, comme la représentaient aussi les Indiens d'Amérique.

Une double attitude envers l'iconographie cosmologique antique est exprimée dans le „Louez le Seigneur" de Lesnovo. D'une part, dans la représentation du Christ Cosmocrator, toutes les forces célestes sont convoquées comme dans l'Antiquité, mais leur apparence est médiévale et les attributs des dieux et les symboles que les divers signes du zodiaque tiennent à la main sont transformés en des bâtons étranges, ayant l'air des fourches ou des crosses d'évêque. Une particularité importante de ce tableau est aussi sa réminiscence de la tradition populaire astrologique paléoslave et serbe.

Zorgaphe

Revue d'art médiévale

№ 13, 1982

Éditeur

Institut d'histoire de l'art
Faculté de Philosophie
Beograd, Čika Ljubina 18—20

Sommaire

Articles





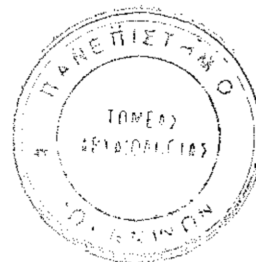



Александар Дероко, С пријатељима о Осамдесетогодишњици (фотоколаж II)

Ова свеска шшамйана је средсшвима
Рейубличке заједнице за научни рад СР Србије

Преводи на француски: *Мара Кордић*
Лектор: *Александра Боīдановић-Адамовић*
Опрема: *Драīомир Тодоровић*
Технички уредник: *Драīомир Тодоровић*
Коректор: *Мирјана Глиīоријевић-Максимовић*
Штампа: Београдски издавачко-графички завод,
Београд, Булевар војводе Мишића 17

YU ISSN 0350—1361



РЕШЕЊЕМ РЕПУБЛИЧКОГ СЕКРЕТАРИЈАТА ЗА КУЛТУРУ СР СРБИЈЕ
ЧАСОПИС ЈЕ ОСЛОБОЂЕН ПЛАЋАЊА ПОРЕЗА НА ПРОМЕТ